

Monatshefte

FÜR DEUTSCHEN UNTERRICHT,
DEUTSCHE SPRACHE UND LITERATUR

Volume LII

February, 1960

Number 2

RUHE UND AUFSTIEG IM WERK CHRISTIAN MORGENSTERN'S

ERICH HOFACKER
Washington University

An seinen lebenslänglichen Freund, den berühmten Schauspieler Friedrich Kayßler, schrieb der zweiundvierzigjährige Christian Morgenstern bezüglich einer Auslese aus seinen Gedichten: „Aus allen Sammlungen später einmal eine kleine Anzahl lediglich unter dem Gesichtspunkt der Entwicklung herauszugeben – das könnte mich allenfalls locken, denn neben dem Erfreuen liegt mir das Anregen nicht minder am Herzen. Am schönsten wäre es vielleicht, man könnte mit sechzig Jahren seine ganze Produktion wieder an sich ziehen und sie mit aller dann etwa erreichten Objektivität in zwei Bände dezimieren und gruppieren, deren einer mehr die Bewegung, deren anderer mehr die Ruhe enthielte. Ringen, ruhen; werden, sein; Arbeit, Feierabend; Werk-tag, Feier-tag; so ungefähr.“¹ Wir können hier leicht das Goethesche Prinzip vom geistig seelischen Ein- und Ausatmen erkennen, obwohl sich Morgenstern im Augenblick dessen vielleicht nicht bewußt war, sondern einfach aus eigener innerer Erfahrung sprach. Nun ist es zwar zu einer solchen zweibändigen Zusammenstellung seiner ausgewählten Gedichte nicht gekommen; die Briefstelle kann uns aber als Schlüssel zum tieferen Verständnis von Morgensterns Werk dienen.

Die Notwendigkeit einer fortwährenden Entwicklung, eines dauernden Aufwärtstrebens, war dem Dichter von früh auf innerste Überzeugung seiner Lebensführung geworden. Briefstellen und Tagebuchnotizen weisen darauf hin. In einer Notiz aus dem Jahre 1904 erscheint dieser Entwicklungstrieb als Morgensternsche Naturanlage: „Es ist etwas in mir, das jagt und jagt einem Ziele zu. Das läßt mich in keiner Trägheit ganz ruhen, in keinem Glück ganz vergessen.“² Es spiegelt sich auch in der Einschätzung anderer Menschen: „Ich kann mit fertigen Menschen nichts anfangen. Es gibt fertigere Menschen denn mich, si-

¹ Christian Morgenstern, *Ein Leben in Briefen* (Wiesbaden, 1952), fortan mit B bezeichnet, S. 451.

² Christian Morgenstern, *Stufen, eine Entwicklung in Aphorismen und Tagebuch-Notizen* (München, 1922) fortan mit St. bezeichnet, S. 18.

cherlich ungezählte. Aber keiner ist fertig, soll je fertig sein.“ (St., S. 35) Als Grundsatz spricht er es schon 1905 aus: „Alles Festlegen verarmt“ (St., S. 159). Und kurz vor seinem Tod wiederholt er es eindringlicher in der Rückschau auf sein Leben: „Es ist der Fluch der Verhärtung, der Erstarrung, der uns überall bedroht, die Gefahr der Vertrocknung, Verholzung, Verknöcherung. Laß dir das von einem sagen, den vielleicht nur sein jahrzehntelanges Leiden vor alledem bis zu einem gewissen Grade bewahrt hat.“ (B., S. 487) Als Bekenntnis, als wohltuende Erkenntnis seiner eigenen Art, erscheint es endlich in einer Briefstelle an seine junge Frau: „... das dürfen wir selbst an uns als etwas Herrliches empfinden: Daß wir Menschen der Entwicklung sind und immer bleiben wollen. Wie oft glaubte ich schon am Ende und am Ziel zu sein – aber da war auch Verzweiflung nie weit; denn der Glaube, am Ziel zu sein, führt zuletzt zu Verzweiflung, und sei es auch der schönste Endgedanke. Und darum gehen, gehen, immer gehen.“ (B., S. 359)

Die Titel der Morgensternschen Gedichtbände bringen des öfteren das Erlebnis des körperlich-seelischen Wanderns, der Wandlung zum Ausdruck: *Auf vielen Wegen* (1897), *Einkehr* (1910), *Wir fanden einen Pfad* (1914), *Mensch Wanderer* (1927). Wie stark der Grundsatz der seelischen Entwicklung, der Wandlung, in den Mittelpunkt des Morgensternschen Schaffens führt, zeigt auch ein Blick auf das Motto einzelner Gedichtbände. Über der Sammlung seiner frühen Gedichte stehen die zuversichtlichen Worte:

Wie ward ich oft gebrochen, brach mich selbst,
und dennoch *leb* ich, unverwüstlich stark;
was alles liegt in mir geknickt, verdorrt,
doch unaufhaltsam *wächst* es drüber hin.

Siegreicher klingt das Motto für den Band *Einkehr*:

Du bist in jedem Augenblicke neu;
drum sei dem Alten nicht zu knechtisch treu.
Und war dein Herz bis heut wie Kohle schwarz –
du hast die Macht: und es wird weiß wie Quarz.

Margareta Morgenstern hat für die nachgelassenen Schriften und Auswahlbände ähnliche Geleitworte des Dichters gefunden, für *Stufen*:

Nur wer sich wandelt, bleibt mit mir verwandt,
für *Stilles Reifen*:

Vergänglichkeit! Wort, das Gott-Welt enthüllt.
Wer dürfte dauern, den ein Ziel erfüllt?

Nun geht diese Entwicklung zum Unvergänglichen hin aber nicht gradlinig aufwärts. Vielmehr ist sie wie eine Pendelschwingung zwischen zwei Polen, die wir schon anfangs erwähnt haben, zwischen Ruhe und Bewegung, oder, wie wir bei Morgenstern lieber sagen möchten, zwischen Ruhe und Aufstieg. Die beiden sind unzertrennlich, kein Aufsteigen ohne Ausruhen, noch weniger soll es aber bei Morgenstern ein

Ausruhen ohne folgenden Aufstieg geben. Der Dichter drückt dies einmal so aus: „Sei mit die nie zufrieden, außer etwa episodisch, so daß deine Zufriedenheit nur dazu dient, dich zu neuer Unzufriedenheit zu stärken“ (St., S. 165). Dieser Ausspruch aus dem Jahr 1905 zeigt, wie die treibende Kraft der seelischen Entwicklung beim jungen Morgenstern etwas Negatives war: die Selbstkritik, also ein denkerisches Element, das nicht leicht in seine Lyrik eindringen konnte. Später werden wir sehen, wie demgegenüber das künstlerische Genießen und künstlerische Schaffen zunächst den ruhenden Pol von Morgensterns Entwicklung darstellte.

In der Studentenzeit wurde Nietzsche sein „eigentlicher Bildner und die leidenschaftliche Liebe langer Jahre“ (St., S. 11). Nietzsche forderte zu unbarmherziger Selbstkritik auf. Morgenstern hat sie nicht gescheut, wie seinen Aussprüchen, besonders aus den Jahren 1896-1906 zu entnehmen ist. Da heißt es: „Jedes Jahr habe ich mindestens Eine Periode fürchterlichsten Zweifels an mir selbst. Dann lebe ich mit beständigen Todesgedanken“; gleich darauf lesen wir: „Ich verbrenne an meinem eigenen Maßstab“ (St., S. 17). Später leidet Morgenstern nicht mehr so unter dieser Forderung, hält aber immer noch streng an ihr fest: „Höher als alles Vielwissen stelle ich die stete Selbstkontrolle, die absolute Skepsis an mir selbst“ (St., S. 164), oder: „Für mich gibt es nur ein Mittel, um die Achtung vor mir selbst nicht einzubüßen: Fortwährende Kritik“ (St., S. 24), oder endlich: „Ich habe nur Einen wahren und wirklichen Feind auf Erden und das bin ich selbst“ (St., S. 32). Das Zweischneidige dieser Selbstkritik, die nicht nur zu tieferem Denken und Erleben anspornt, sondern zuweilen auch innerlich zersetzt, kennt der Dichter wohl. Beim Anblick einer Landschaft schreibt er: „Warum erfüllen uns Gräser, eine Wiese, eine Tanne, mit so reiner Lust? Weil wir da Lebendiges vor uns sehen, das nur von außen her zerstört werden kann, nicht durch sich selbst. Der Baum wird nie an gebrochenem Herzen sterben und das Gras nie seinen Verstand verlieren. Von außen droht ihnen jede mögliche Gefahr, von innen her aber sind sie gefeit.“ (St., S. 49) Dieser Ausspruch stammt aus dem Jahre 1907. Damals hatte der Dichter sich endlich zu seiner eigenen mystischen Weltanschauung durchgerungen. Die vorausgehenden Jahre nannte er seine „weltliche Periode beendet durch innere Krankheit“ (St., S. 42). Diese geistige Krankheit war darin begründet, daß sein immer tiefer schürfendes Fragen nach dem Sinn des Lebens unbeantwortet blieb. „Leben ohne Antwort“ heißt das entsprechende Kapitel der Morgensternbiographie von Michael Bauer. Und bezeichnend genug ist der Titel der 1906 erschienenen Gedichtsammlung *Melancholie*. Damit war, nach des Dichters eigenem Bericht, nicht so sehr die damalige Lebensstimmung angedeutet, als das grüblerische Element, wie es Dürer in dem bekannten Bild zum Ausdruck bringt (B., S. 314). Nur selten zeigt sich dieser philosophisch grüblerische Zug in seiner frühen Lyrik, wie in

Frage ohne Antwort

Was bist du, Unbegriffnes
 Mensch genannt –
 Antlitz in Antlitz
 eingewendet Janushaupt –
 Urwerden
 Aug in Aug mit Wissenheit –
 Urzwiegesicht
 und doch ureine Form . . . ?

Die große dichterische Frucht seines kritischen Verstandes waren vielmehr die kulturkritischen humoristischen *Galgenlieder*, die 1905 erschienen und Morgensterns Ruhm begründeten. Nach des Dichters Ansicht ist ihre Mission: „im Menschen den dumpfen trübseligen Ernst, in den ihn seine materialistische Gegenwart verstrickt hält, ein wenig aufzulockern, anzubrockeln.“ Morgenstern fährt dann fort: „Wenn diese zwei, drei Büchlein, die für mich ja doch bloß Beiwerkchen, Nebensachen bedeuten, nur ein bißchen von der im Posthorn gefrorenen Musik der Seele wieder auftauen, so ist es genug“ (B., S. 404). Fast könnte man meinen, daß ein gütiges Geschick in dem Dichter diese auflockernde Heiterkeit erweckt habe als notwendiges Gegengift für seinen leidenden Körper und seine leidende Seele. Denn in den Entstehungsjahren der Galgenlieder quälte sich Morgenstern nicht nur um den Sinn des Lebens, er mußte auch die Entfremdung seiner Familie erdulden (seine Mutter war früh gestorben, sein Vater hatte wieder geheiratet und wollte mit dem „berufslosen“ Sohn nichts zu tun haben), zugleich mußte er sich an das Niederdrückende eines kranken Körpers und an die Gewißheit eines frühen Todes gewöhnen.

Der Dichter war sich seiner geschwächten Schaffenskraft bewußt. „Dieses fortwährende gesundheitliche Auf und Ab läßt einen zu keinen künstlerischen Großtaten kommen,“ klagt er in einem Brief (B, S. 229). Einen tieferen Einblick in die körperlichen Hemmnisse seines Geistesstrebens bekommen wir aus den folgenden Zeilen: „Ich bin wie einer, der ohne Führer, nur so nach Karten und gelegentlicher Auskunft von Hirten und Wanderern ins Hochgebirge hineinsteigt. Niemand ahnt, mit was für Martern ich das oft zahlen muß und wie mir ein schneller Tod oft göttliche Wohltat wäre. Nein, mein ‚Dilettantismus‘ ist kein Spaß, keine Koketterie; er ist ein Schicksal, aber ich kann ihm nicht entinnen; denn war mein Geist auch allezeit willig, meiner Physis fehlte es allezeit an jener letzten besten Energie, die sekundieren muß, wo irgend etwas Großes auf Erden werden soll“ (St., S. 31). Kein Wunder, daß er in seiner mythologisierenden Dichterart als Verkörperung seiner düstern Stunden das „Vöglein Schwermut“ erfand:

Ein schwarzes Vöglein fliegt über die Welt,
 das singt so todestraunig . . .
 Wer es hört, der hört nichts anderes mehr,

wer es hört, der tut sich ein Leides an,
der mag keine Sonne mehr schauen.

Der Dichter weiß, daß der Schmerz die meisten Menschen nicht groß, sondern klein macht (St., S. 159), daß er aber eigentlich dazu da ist, den Menschen zu seiner Menschenwürde zu erheben. So sagt Morgenstern schon in einem Brief vom Jahre 1895: „Unser tiefstes Leid muß zuletzt noch unser tiefster Stolz werden, daß wir im Grunde fürder nicht mehr sagen: wir *müssen*, sondern: wir *dürfen* leiden“ (B., S. 24). Noch stärker kommt diese Gesinnung in dem Gedicht „Gebet“ zum Ausdruck, dessen zweite Strophe lautet:

Dich ruf ich, Menschenfreund der besten Art;
mißtraue nicht, daß ich dich je verkannte;
du Schmerz, durch den uns wohl das Größte ward,
was Menschenwert von Gott und Tiere trennte.

Dieses Gedicht endet mit den Worten:

da mir das Glück allein nicht Kraft genug,
so hilf denn du mein Tagwerk mir vollenden.

Tatsächlich sind für Morgenstern tiefstes Leid und höchstes Glück eng miteinander verknüpft: „Möglichst viel Glück sagt man. Aber wie, wenn die höchste Glücksempfindung einen Menschen voraussetzte, der auch allertiefstes gelitten haben muß? Wenn Glücksgefühl überhaupt erst möglich wäre in einem durch Lust *und* Unlust gereiften Herzen?“ (St., S. 180) Wie ein Trutzlied im Volksliedton klingt das andere Gedicht auf den Schmerz, das also anhebt:

Es kommt der Schmerz gegangen
und streicht mir über die Wangen
wie seinem liebsten Kind.
Da tönt mein Stimm gebrochen.
Doch meines Herzens Pochen
verzagt nicht so geschwind.

Erscheint in diesem Gedicht des Einunddreißigjährigen der Schmerz noch als etwas, was man überwinden muß, so spricht aus den folgenden Versen, die in den letzten Leidenswochen entstanden sind, eine viel positivere Einstellung zum menschlichen Leid:

Dein Wunsch, nicht mehr zu leiden,
erschafft nur neues Leid.
So wirst du niemals scheiden
von deinem Trauerkleid.

Du mußt es ganz abtragen,
bis auf das letzte Haar,
und einst nur dessen klagen:
daß es nicht dichter war.

Wie Schmerz und seelisches Leid, so ist die Nähe des Todes für Morgenstern ein Ansporn zum Aufstieg und mächtiger Erzieher zu früher Reife. Schon der Zweiundzwanzigjährige hat eine Vorahnung

von seinem frühen Tod. Er schreibt: „Ich habe noch nie in meinem Leben mich zu dem Glauben aufschwingen können, daß ich sonderlich alt werden würde, und ohne, daß mich diese Meinung irgendwie direkt beunruhigt, übt sie doch indirekt Einfluß auf mein Denken und Trachten, indem mir beständig die Meinung vorschwebt: Bringe, was du der Welt etwa zu sagen hast, möglichst schnell unter Dach und Fach, ehe es zu spät ist“ (B., S. 40). Nach einem schonungslos ausgesprochenen ärztlichen Befund entstehen 1899 die Verse:

Dunkler Tropfe,
der mir heut in den Becher fiel,
in den Becher des Lebens,
dunkler Tropfe Tod.

Wohl sagt Morgenstern 1906: „Wenn ich heute stürbe, glaube ich, alt genug geworden zu sein. Ich bin denn wenigstens alt genug geworden, um sterben zu können.“ (St., S. 23) Aber noch im gleichen Jahr bedrückt ihn der Gedanke an sein unvollendetes Lebenswerk: „Es ist bitter, sich sagen zu müssen, daß man zwischen 35 und 45 zu erledigen hat, was man zwischen 45 und 60 hätte erledigen können“ (St., S. 26). Zugleich aber wirkt der Gedanke an einen frühen Tod als mächtiger künstlerischer Antrieb. Ein tieferster Unterton schwingt in seiner Lebensstimmung mit. Das kommt in einigen Sprüchen zum Ausdruck:

Verzeiht mir, bin ich schroff und hart;
doch kurz ist meine Gegenwart.

Wer in den Tod tut marschieren,
der lernt leicht Soldatenmanieren.

Lehrer Tod,
der du die Menschen lehrst,
ihren Trotz durch Not
zur Einsicht kehrst — .

Richter Tod,
vor dir gilt kein Gefecht —
du bist weise und
du bist gerecht.

O Tod, so nimm denn dies mein Leben hin!
Dein Sinn ist tief; dein Sinn ist stets Mein Sinn.

Selbstkritik und das grüblerische Suchen nach dem Sinn des Lebens, körperliches Leiden, seelisches Leid und Todesnähe wirken so bei Morgenstern als Ansporn zur höchsten Anspannung seiner Kräfte. Sie stellen den Pol der Bewegung dar, der zum Aufstieg treibt.

Wollte man sich aber nun auf Grund dieser Darstellung Morgenstern als einen weltabgewandten Büsser vorstellen, so hätte man ein sehr einseitiges Bild von diesem Dichter. Seine große Empfänglichkeit für die Schönheit dieser Erde ist für seine frühe Lyrik noch wichtiger als sein Geisteskampf. Tatsächlich hat ihn neben den Galgenliedern diese

Seite seiner Lyrik zuerst berühmt gemacht. Wir haben hier den zweiten Pol seines Wesens, das geistige Ausruhen, das andächtige Versenken in die Natur. Den Zusammenhang seiner Natur genießenden und seiner kämpferischen Seele, zwischen Ruhe und Bewegung, hat der Dichter selbst einmal klar ausgedrückt: „Die Natur ist die große Ruhe gegenüber unserer Beweglichkeit. Darum wird sie der Mensch immer mehr lieben, je feiner und beweglicher er werden wird. Sie gibt ihm die großen Züge, die weiten Perspektiven und zugleich das Bild einer bei aller unermüdlichen Entwicklung erhabenen Gelassenheit.“ (St., S. 47) Bei der Lektüre von Jacobsen ruft der Dreiundzwanzigjährige aus: „Das ist Poesie, Herrgott, das ist Poesie! Und es berührt mich so nah, denn ich bin ja auch so ein Naturschwärmer und -interpret. Die Natur wird immer mehr meine Religion, mein Alles und Höchstes.“ (B., S. 55) Entzückt von dem Berliner Frühling dichtet er damals:

Wie ein Geliebter seines Mädchens Kopf,
Den süßen Kopf mit seiner Welt von Glück,
in seine beiden armen Hände nimmt,
so faß ich deinen Frühlingskopf, Natur,
dein überschwänglich holdes Maienhaupt,
in meine armen, schlichten Menschenhände;
und tief erregt, versink ich stumm in dich,
indes du lächelnd mir ins Auge schaut,
und stammle leis dir das Bekenntnis zu:
Vor so viel Schönheit schweigt mein tiefstes Lied.

Aber Morgensterns Lied ist in den folgenden Jahren nicht stumm geblieben vor der Schönheit dieser Welt. Nach den Naturphantastereien seiner ersten Gedichtsammlung, betitelt *In Phanta's Schloß*, ruhte sein Auge immer klarer auf dem Bild der Landschaft. Nicht umsonst waren Vater und Großvater Landschaftsmaler. „Ich bin Maler,“ heißt es in einer Briefstelle vom Jahre 1894, „bis in den letzten Blutstropfen hinein. Und das will nun heraus ins Reich des Wortes, des Klanges — eine seltsame Metamorphose.“ (B., S. 53) Fünf Jahre später sagt er: „Es ist wahrlich keine Kleinigkeit, mit den feinsten Maleraugen durch die Welt gehen zu müssen, ohne auch nur einen Strich festhalten zu können“ (B., S. 112). Er erzählt, wie er in Nordstrand am Hafen steht: „... ganz Glück reinen Schauens. Überhaupt der Maler in mir! Der ist meine eigentliche Seele, nach wie vor. Ich ertrinke manchmal fast in den zahllosen Wirkungen der Natur auf mich.“ (B., S. 108) So ist es nicht verwunderlich, wenn wir in der frühen Gedichtsammlung *Auf vielen Wegen* eine Reihe von ganz augenhaften, diesseitigen Landschaftsbildern finden, zum Beispiel: „Abend am See,“ „Krähen beim Sonnenaufgang,“ „Der alte Steinbruch.“ Das Gedicht „Friede“ lautet:

Wie weich sich Form und Farbe binden
in Sommermittags glühem Hauch: —
Das Dorf im Schatten alter Linden,
ein rötlich Dach, ein Wölkchen Rauch;

der Bergbach, dessen heitre Eile
sich glitzernd durch die Wiese webt;
der Straße laubverhüllte Zeile,
die ahndevoll zur Ferne strebt —

Und all dies gütig eingeschlossen
von hoher Felder Gold und Duft;
und alles flimmernd überflossen
von lerchenlauter Juliluft . . .

Ich schau des Herdrauchs fromme Kreise
zum hohen Blau erblassend ziehn —
und meine Seele füllen leise
des Friedens süße Harmonien.

Hier ist alles noch irdisch geschlossene Idylle. Das Atmosphärische, das in der zweiten Zeile der ersten Strophe und in der dritten Zeile der dritten Strophe angedeutet wird und das Landschaftsbild ins Impressionistische hinüberzieht, erscheint als irdische Ausdünstung und noch nicht als durchscheinendes Geistige. Das ganze könnte fast von Lilien-cron stammen, nur in der ersten Zeile der dritten Strophe klingt schon etwas typisch Morgensternsches an. Vergleichen wir nun dieses Gedicht mit einem andern Sommernachmittagsgedicht, das gerade zehn Jahre später entstanden ist, so können wir leicht die Verschiebung ins Geistige, den gefühlsmäßigen Pantheismus erkennen:

Mittag

Tage gibt es, da des Mittags Bläue
übermild um braune Berge zittert
und in unaussprechlich linder Läue
sie wie Himmelsliebesrausch umwittert.

Ja, wie Liebe bricht es aus den Räumen,
und nur noch aus Frauenaugensternen
kannst du dies aus fast zu seligen Träumen
hergesunkene Gottesleuchten lernen.

Zwischen diesen beiden Gedichten liegt das große geistige Erlebnis vom Jahre 1906, dessen literarischer Niederschlag zunächst einmal das „Tagebuch eines Mystikers“ ist, ursprünglich geplant als der Höhepunkt eines autobiographischen Entwicklungsromans (B., S. 220). Der Roman sollte einen Menschen darstellen, „der sich als die Ewigkeit, die er ist, nach und nach aus der Zeit (die er auch ist) herausgräbt“ (B., S. 337). In seiner „autobiographischen Notiz“ hat Morgenstern die geistige Erweckung kurz so angedeutet: „Inzwischen war dem Fünfunddreißigjährigen Entscheidendes geworden. Natur und Mensch hatten sich ihm endgültig vergeistigt. Und als er eines Abends das Evangelium nach Johannes aufschlug, glaubte er es zum ersten Male wirklich zu verstehen. . . . Er war doppelt geworden und in der wunderlichen Verfassung, sich, sozusagen, groß und klein schreiben zu können.“ (St., S. 12)

Wie ist das gemeint? Eine Stelle aus dem „Tagebuch eines Mystikers“ kann uns aufklären. Da heißt es in Bezug auf den Roman Dostojewskis: „Iwan Karamasow lehnt diese Welt ab; und wenn er alles begriffe, die Leiden der Kinder begreift er nicht. Wie aber – wenn all dies Leiden zuletzt ein Eigenleiden, ein Selbsterleiden Gottes ist! Wenn die ganze Menschheit und jede nur irgendwie denkbare Menschheit des Alls Gott selbst ist, das ohne Maß große schauerliche tragische Leben Gottes selbst! Nur eine Sekunde dumpfer Ahnung Seiner, als Gott selbst, in eines Menschen Hirn . . . und scheint nicht alles aufgelöst – nicht in eine unsagbare Harmonie – o nein – aber in einen nie zu erfassenden, erfüllenden Abgrund von solcher Schauerlichkeit und Tiefe, daß jede Anklage, jede Klage, ja jedes Urteil verstummt. Es bleibt nur der fast unsichtbare Blitz einer fernen Erkenntnis Seiner selbst, der mich, den Menschen, zerfressen und tot niederwerfen würde, wenn er auch nur einen Grad heller, eine Sekunde länger leuchtete. Aber ich glaube, diese dumpfe Selbsterkenntnis Gottes im Menschen ist zugleich Seine einzige Selbsterkenntnis. Gott ist in der Natur gefangen, wenn man so sagen soll. Gott ringt sich aus ihr zum Sich Selbst erschauenden Geist empor. Der Mensch ist Gottes Kopf. Aber so wenig wie der Mensch, wird sich Gott je selbst erkennen (nur ahnen); denn er erkennt ja nur so weit, als er Mensch ist.“ (St., S. 229) An welcher Stelle des Evangeliums Johannis ist dem Dichter diese Erkenntnis aufgegangen? Es ist der dreißigste Vers des zehnten Kapitels, darauf weist ein Spruch Morgensterns hin:

. . . und jede Pflanze sollst du in dir fühlen
und jeden Stein und jeden Hauch der Luft!
Sie sind ja nur in Dir!
Sie sind ja nur mit Dir!
Tu ab die Fremdheit, die dich häßlich macht!
Das Schaffen deines Gottes, der du selbst,
lieb es voll Schmerz und Seligkeit, wo irgend
du sein gewahrst!
. . . und schöneres Wort vielleicht
fand nie ein Mensch für sich,
den dreimal Unbegreiflichen,
als da er, ratlos anders sich zu nennen,
sich Sohn und Vater nannte –
und in Christus sprach:
Ich und der Vater –
sind Eins.

Morgensterns Weltanschauung hat sich also in jenen Jahren zu einer besonderen Art Pantheismus entwickelt. Er kann nicht an „einen Gott oberhalb und außerhalb der Welt“ glauben. „Gott und die Welt ist für mich identisch“, sagt er. „Die Natur ist für mich der Gottheit Leib, Ihr Geist – ihr Geist.“³ Wohin der Weg des Weltalls geht – das

³ Gemeint ist: der Geist der Natur – der Geist der Gottheit.

versinkt vor mir als Unenträtselbares . . . Nur, daß dieser Weg Gott selbst ist, scheint mir die einzige Möglichkeit Gottes überhaupt“ (B., S. 332). Wer dieser Überzeugung ist, wird das Geistige in der Natur überall erspüren. Tatsächlich können wir die fortschreitende Vergeistigung der Natur in Morgensterns Lyrik unschwer verfolgen. Einer früheren Darstellung dieses Prozesses* können wir einiges entnehmen und anderes hinzufügen.

In einem Brief vom Jahre 1893 beschreibt der junge Morgenstern die Landschaft des Kurorts Reinerz mit Wiese und Bach, mit Feldern und Büschen und einem dunkel bewaldeten Hügel im Hintergrund. „Darüber der Blick ins unendliche Blau. Wie oft schon habe ich mich in diese Unendlichkeit hineinzusenken versucht, aber es gelang mir fast nie, und dann nur für Sekunden. Man kann es nur, wenn man die Kraft hat, alles um sich und in sich zu vergessen und gleichsam den Geist losgelöst in die ewigen Weiten zu schicken.“ (B., S. 35) Hier wird also Gott noch sozusagen oberhalb und außerhalb der Welt gesucht. Für den reifen Dichter nach 1906 ist das Leibliche und Geistige nichts Getrenntes mehr. Es gibt nur noch dumpfere und höhere Bewußtseinsstufen. Nehmen wir eine der Briefstelle ähnliche Situation, so drückt sich das in dem Gedicht „Mondnacht“ so aus:

Vorn ein Wall von schwarzen Hügeln . . .
 Doch astralhaft über ihnen –
 bleiche Wände, mondbeschienen,
 wie aus Flor von Geisterflügeln . . .
 Schau ich hier zum Bild verwoben –
 Erdendumpfheit, Himmelstrachten?
 Rings das Unten noch voll Nachten . . .
 Doch voll Seelenlicht das Droben . . .

In dieser Lyrik haben sich die beiden Pole des Morgensternschen Wesens bereits durchdrungen, das beglückende Versenken in die irdische Schönheit der Natur und der Trieb zur Überwindung der irdischen Schranken durch die Erkenntnis des eigenen geistigen Wesens im geistigen All. In den letzten Jahren erfährt diese Verschmelzung eine unerwartete Vertiefung, die den Dichter aus einem gefühlsbetonten ahnungsvollen Schwebezustand zu einer für ihn überwältigenden, grandiosen geistigen Welt-schau führt.

Morgenstern nennt seine Lebensbegegnung mit Margareta Gosebruch von Liechtenstein im Sommer 1908 „das entscheidende Seelenerlebnis meiner Gipfeljahre.“ Der lyrische Ertrag dieses Erlebnisses ist zunächst in dem Bändchen *Ich und du* niedergelegt. Durch Margareta ist der Dichter im Winter 1908 mit Rudolf Steiners Geisteswissenschaft bekannt geworden. Morgenstern fühlt sich gleich mächtig angezogen. „Hier ist neues Leben,“ schreibt er, „in dieser ersten Bewegung, die ich im größten tiefsten Sinne als Zukunftsbewegung erkenne; hier end-

* „Christian Morgensterns Naturlyrik,“ *Monatshefte*, XXXIX (1947), S. 421-438.

lich *neues* Leben, während wir nahe daran waren, nur altes zum soundsovielten Male zu wiederholen“ (B., S. 366). Andererseits findet er hier so viel Vertrautes, daß ihm Steiners Anthroposophie die Erfüllung seines eigenen Strebens bringt. Das entnehmen wir den Zeilen an Rudolf Steiner: „Ich war sozusagen bis vier Uhr morgens gegangen und glaubte kaum noch, daß es nun noch wesentlich heller für mich werden könnte. Ich sah überall das Licht Gottes hervordringen, aber . . . da zeigen Sie mir mit einem Male und gerade im rechten letzten Augenblick ein 5 Uhr, 6 Uhr, 7 Uhr – einen neuen Tag.“ (St., S. 40)

Als dichterischen Ausdruck des neuen Lebensgefühls könnten wir also die folgenden Verse wählen und sie dem oben zitierten Gedicht „Vollmond“ gegenüberstellen:

Gib mir den Anblick deines Seins, o Welt . . .
Den Sinnenschein laß langsam mich durchdringen . . .

So wie ein Haus sich nach und nach erhellt,
bis es des Tages Strahlen ganz durchschwingen –
und so wie wenn dies Haus dem Himmelsglanz
noch Dach und Wand zum Opfer könnte bringen –
daß es zuletzt, von goldner Fülle ganz
durchströmt, als wie ein Geisterbauwerk stände,
gleich einer geistdurchleuchteten Monstranz:

So möchte auch die Starrheit meiner Wände
sich lösen, daß dein volles Sein in mein,
mein volles Sein in dein Sein Einlaß fände –
und so sich rein vereinte Sein mit Sein.

An Stelle der in ahnungsvolles Seelenlicht getauchten Vollmondnacht haben wir hier den Morgenglanz eines neuen Tages. Der Dichter möchte sich von dem ihm aufgehenden Geisteslicht ganz durchdringen lassen. Es drängt ihn, sein irdisches Wesen ganz den geistigen Welten zu öffnen, die er jetzt über sich wölbend erlebte. Sah er früher im Menschen Jesus die höchste Bewußtseinsstufe Gottes, so erfährt er jetzt, daß über dem Menschenreich geistige Wesen mit viel höherem Bewußtsein walten, die hierarchisch bis zu Christus hinaufführen. Sein Wandel auf Erden von der Taufe bis Golgatha ist das Zentralereignis in der geistigen Entwicklung der Erde, denn nur so kann es zur Vergeistigung der Erde von innen heraus kommen. Dies sind einige Grundzüge der anthroposophischen Kosmogonie. Sie kommen in dem folgenden Gedicht zum Ausdruck, das hier als Beispiel der mehr lehrhaften Spätlyrik Morgensterns diene.

Licht ist Liebe . . . Sonnenweben
Liebes-Strahlung einer Welt
schöpferischer Wesenheiten –

die durch unerhörte Zeiten
uns an ihrem Herzen hält,
und die uns zuletzt gegeben

ihren höchsten Geist in eines
Menschen Hülle während dreier
Jahre: da Er kam in Seines

Vaters Erbteil — nun der Erde
innerlichstes Himmelsfeuer:
daß auch sie einst Sonne werde.

In diesen späten Gedichten, in denen persönlich erlebte geistige Erkenntnisse dichterische Form gewinnen, tritt zuweilen gegenüber der früheren Lyrik das Gedankliche mehr hervor. Das rein Lyrische aber kann in die höchsten Höhen führen und nimmt dann hymnischen Charakter an:

Wie in lauter Helligkeit
fließen wir nach allen Seiten . . .
Erdenbreiten, Erdenzeiten
schwinden ewigkeitenweit . . .

Wie ein Atmen ganz im Licht
ist es, wie ein schimmernd Schweben . . .
Himmels-Licht — in Deinem Leben
lebten je wir, je wir — nicht?

Konnten fern von Dir verziehen,
flohen Dich, verbannt, verdammt?
Doch in Deine Harmonien
kehren heim, die Dir entstammt.

Von diesem Gipfel werfen wir noch einmal einen Blick auf den zurückgelegten Weg. Im ersten Teil der *Stufen*, der betitelt ist *in me ipsum*, finden wir aus dem Jahre 1910 die Notiz: „Bild meines Lebens. Stiel: weltliche Periode (Nietzsche) beendet durch innere Krankheit. Schale: Öffnung durch Johanneisches. Blut: Erfüllung“ (S. 42). Morgenstern erkennt also sein Leben im Bild des Opferkelches, der sich nach oben öffnet und den höheren Welten sein Innerstes darbringt. Wir haben gesehen, wie in der ersten Periode, die etwa bis 1906 reicht, der geistige Aufstieg sich auf denkerischem Gebiet vollzieht. Es ist ein unablässiges, oft verzweifelter Suchen nach dem Sinn der Welt und dem Ziel des Menschentums. Das geistige Ausruhen besteht in der liebevollen Versenkung in die Schönheit dieser Erde, die sich in seinen klar geschauten, melodisch empfundenen Naturgedichten und Liedern widerspiegelt. Oft ist aber der Grundton melancholisch, weil der Dichter sein Suchen als ein Leben ohne Antwort empfindet. Die zweite Periode gipfelt in der Erkenntnis: Ich und der Vater sind eins; der Mensch hat in Jesus die höchste Bewußtseinsstufe Gottes erreicht. Physisches und Geistiges werden als Einheit empfunden. Das Versenken in die Schönheit der Welt, das Ausruhen, wird jetzt ein Teil der Versenkung in Gott, ein Teil des Aufstiegs; denn, so sagt der Dichter im Jahre 1907: „Die Welt ist Gottes Weg zu seiner Schönheit“ (St., S. 257). Ungeheure

Perspektiven öffnen sich in der dritten Lebensperiode, den letzten sechs Jahren. Die bis dahin errungene Helligkeit erscheint dem Dichter jetzt als ein Morgendämmern, dem allmählich der strahlende neue Tag folgt. Je tiefere Blicke er in die geistige Welt tun darf mit Hilfe der anthroposophischen Geisteswissenschaft, desto dankbarer und demütiger wird er den hohen geistigen Mächten gegenüber, die durch ihr Opfer das Bestehen der Menschenwelt erst möglich gemacht haben. Er will sich diesen Mächten ganz zu eigen geben. In den letzten Gedichten bewegt den Dichter stark der christliche Gedanke des Dienens und Opfern. Er sieht ihn im ganzen Weltall verwirklicht („Fußwaschung“), und er wird ihm zum innersten Lebensprinzip („Ich hebe Dir mein Herz empor“). Die beiden Pole sind noch da und durchdringen einander. Aus dem Anblick der Schönheit, dem ästhetischen Genuß, wächst mehr denn je die religiöse Hingabe, die innerliche Opferbereitschaft; der Erkenntnisdrang aber führt nicht mehr zum verzweifelten Suchen, sondern eher zum beglückenden Finden. Wohl hat der Dichter, wie er meint, den Pfad gefunden, der Aufstieg aber muß weiter gehen, denn, so heißt es in einem späten Gedicht:

Dir sind die echten Tiefen, wahren Fernen
noch stumm; sie, deren Siegel einzig bricht:
ein tiefemütig lebenslanges — Lernen.



Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung

The *Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung* met in Darmstadt at the end of October, 1959, for its autumn session. The president, Professor Hermann Kasack, awarded the Georg Büchner Prize (8,000 marks) to the 52-year old poet Günther Eich, who has published a volume of poetry, *Botschaften des Regens*, and two volumes of radio plays, *Träume* (1935) and *Stimmen* (1958). Professor Wolfgang Kayser (Göttingen) outlined his ideas for a poets' school to acquaint writers with the possibilities of the language. The president of the academy underlined the importance of a school of this kind, especially on account of the facilities it would afford young writers for discussing the technical problems of their profession. Speaking about German literature of the twentieth century, Bernhard Blume (Harvard) said that it was coming to be identified more and more with the names of Thomas Mann, Rilke, and Kafka, with Bert Brecht gaining ground, while Hermann Hesse and Ernst Jünger are less well known. The academy drew attention to the recent publication of further works and diaries by authors who were persecuted by the Nazis, some having since died without returning to Germany. This publication is being prepared by the academy and now numbers twenty volumes. Professor Kasack described this undertaking as an act of restitution for the wrongs these authors had suffered.

"Freies Deutsches Hochstift" Anniversary

Das Freie Deutsche Hochstift, which was founded in 1859 for the promotion of Goethe scholarship, is situated in Goethe's birthplace in Frankfurt. A celebration was held there toward the end of 1959 to mark the one-hundredth anniversary of its founding. In the nineteenth century the academy restored and enlarged the number of exhibits; after the Second World War the house, which had been destroyed, was rebuilt. Since the house was re-opened in 1951 by President Heuss, the number of visitors has risen to 135,000 a year. In its publications and cultural program the *Hochstift* still fulfills the functions for which it was founded in 1859.

Corrections

In the *Personalia* for 1959-60 in the January issue, the Harvard dissertation, "The Reception of Emilia Galotti, 1772," was written by Edward Dvoretzky (p. 35).

Professor Vordtriede was erroneously listed as the professor in charge of the dissertation written by Don C. Travis (p. 36).

THE TRAGEDY OF LAIS IN C. M. WIELAND'S "ARISTIPP"¹

MAX DUFNER
University of Michigan

So muß du sein, dir kannst du nicht entfliehen,
So sagten schon Sibyllen, so Propheten;
Und keine Zeit und keine Macht zerstückelt
Geprägte Form, die lebend sich entwickelt.

— Goethe

In his introduction to *Agathon* relating to his treatment of history in that novel, Christoph Martin Wieland says: "Diejenigen, welchen es vielleicht scheinen möchte, daß der Verfasser den Philosophen Aristipp zu sehr verschönert, dem Plato hingegen nicht hinlängliche Gerechtigkeit erwiesen habe, werden die Gründe, warum jener nicht häßlicher und dieser nicht vollkommner geschildert worden, dereinst in einer ausführlichen Geschichte der Sokratischen Schule . . . entwickelt finden."² Wieland kept his promise by writing *Aristipp und einige seiner Zeitgenossen*.

Friedrich Sengle, Wieland's latest biographer, dislikes *Aristipp* and thinks we are not performing a service for its author by regarding it as representative of his later period. He attributes its prolix character to Wieland's financial distress, without which this four-volume work might never have been written.³ However this may be, and aside from the fact that many creditable works of art might not have been created but for the artist's need of more money, we have Wieland's own statement to Böttiger that *Aristipp* is his darling, "... ja er ist mir mehr als Agathon."⁴

The work did not cause the general sensation Wieland had expected. He finished it in 1802, when he was already the target of the calculated attacks by the Schlegels and other romanticists, and the atmosphere created by Fichte and Schelling left little receptivity in the reading public for the non-speculative, aesthetically-oriented philosophy of life represented by *Aristipp*. Still today many histories of literature restrict their assessments to a dutiful recording of the fact that Wieland's last work of larger scope was *Aristipp* and that it was published in the years 1800-1802.

And yet — Friedrich Bouterwek states in his *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit* that in the sharpness and refinement of character delin-

¹ This article was presented, in abbreviated form, at the Twelfth University of Kentucky Foreign Language Conference, April 25, 1959.

² *Wieland's Werke*, hrsg. von Heinrich Düntzer (Berlin: Hempel, n. d.), I, 66-67. Hereafter: *Werke*, but all further references to this edition in the text will be made only with volume and page numbers.

³ Friedrich Sengle, *Wieland* (Stuttgart, 1949), p. 502.

⁴ *C. M. Wielands Sämmtliche Werke*, hrsg. von J. G. Gruber (Leipzig: Goe-schen, 1818-1828), LII, 360. Hereafter cited as GW.

cation, *Aristipp* leaves all the other novels of Wieland behind.⁵ When we consider the sensitivity, the grace, and the superb artistic taste with which Wieland had already drawn such figures as Agathon, Danae, Peregrinus, Demokrit in *Die Geschichte der Abderiten*, and a host of others, Bouterwek's praise seems almost lavish. However, this critic was pleased neither with the organization of the work nor with its general import.

That the commentators have in general been somewhat puzzled in their attempts to come to grips with the book is reflected in their disagreement about its structure. Sengle calls it a long-winded "Mittelding von Wissenschaft und Dichtung," and "ein riesiges Bildungsgespräch," and he believes no other book of that time could with as much justification be called a historical novel.⁶ Hans Heinrich Borchardt considers it the first great "geistesgeschichtlicher Roman,"⁷ and to the French critic L. E. Hallberg it is simply a "roman philosophique."⁸ But Gruber, Wieland's first biographer, hesitates to classify it as a historical novel and finally settles on the description "a gallery of character portraits."⁹

Just a century ago J. W. Loebell perceived that insofar as *Aristipp* might be considered a novel, not the title figure, the Cyrenian philosopher, but rather the hetaera Lais is the main character.¹⁰ This perception is correct, but it does not go far enough. A proper evaluation of *Aristipp*, it seems to me, must begin with the frank recognition that it is, in accord with its purpose, a discursive piece of literature, and that within it is a full-fledged novel which might appropriately be called "The Tragedy of Lais." And yet the work cannot properly be regarded as a "Rahmengeschichte" for Lais, since Wieland wishes above all to elucidate here the philosophy of Aristipp, to show its relation to the positions of Plato, Antisthenes, Diogenes, and others, and at the same time to give the reader a huge panorama of cultural life in the highly civilized environment of early fourth-century Greece.

My purpose in the present study is to indicate, through an analysis of Lais's character, how the story of her career and tragic end is woven loosely through the fabric of Wieland's book, with the remainder of which it has no really compelling structural relation.

Embedded in discussions of Greek customs, philosophy, art, and literature, the Lais story is not related as a narrative, but rather it unfolds in

⁵ Friedrich Bouterwek, *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit* (Göttingen, 1801-1819), XI, 125.

⁶ Sengle, pp. 502, 507, and 504 resp.

⁷ Hans Heinrich Borchardt, *Geschichte des Romans und der Novelle in Deutschland* (Leipzig, 1926), p. 319.

⁸ L. E. Hallberg, *Wieland* (Dijon, 1872), p. 178.

⁹ J. G. Gruber, *Christoph Martin Wieland* (Leipzig u. Altenburg, 1815-1816), II, 439.

¹⁰ J. W. Loebell, C. M. *Wieland* (Braunschweig, 1858), p. 336. This work is Vol. II of Loebell's *Die Entwicklung der deutschen Poesie von Klopstock's erstem Auftreten bis zu Goethe's Tode* (Braunschweig, 1856-1865), 3 vols.

the various letters from Aristipp to his friends and to one another. The epistolary form is a very useful device for character development, since it allows the author the advantages of both the third-person and the first-person techniques of novel writing. Often an illuminating contrast is possible between an individual's own notions about his motives in a given instance and the impressions his actions from these motives make on others. Thus the "Ich" and the "Nicht-Ich" in a person's experience, or, to put it another way, a person's "Erfahrung" and his "Erlebnis" are at times played off against one another to startling effect. Wieland's success in exploiting this aspect of the epistolary form is best revealed in his delineation of Lais.

Mention of the historical Lais, probably the greatest and most beautiful hetaera of ancient Greece, can be found in the *Deipnosophistae* of Athenaeus (xii. 535; xiii. 588, 589), in Plutarch's *Life of Alcibiades*, and elsewhere. No doubt, Wieland knew well the article in Bayle's *Dictionnaire*, where the classical sources are listed and discussed at some length. These Wieland follows only with regard to her provenience, her earliest life, and a few scattered details. Consequently, the character in the novel is essentially his own creation. Like Peregrinus, Apollonius of Tyana, even like Aristipp himself, Lais is one of those historical personages about whom so little is actually known that the writer of fiction can take the greatest liberties in reconstructing her life, and so we are not concerned here with the relation of Wieland's Lais to the figure in history.

In Wieland's version of her story, Lais was born in Hyccara, a city in Sicily, carried off at the age of seven by the Athenian invaders under Nicias, and sold as a slave to the old Corinthian aristocrat Leontides. He provided the girl with training in all the arts of the Muses and treated her successively as a daughter, a mistress, and finally as his wife. Some time after Aristipp's first meeting with her — he loves her at first sight — Lais becomes the sole heir of her former master. She wishes to be only Aristipp's friend, since she regards friendship as a more stable and enduring relation than love.¹¹ The two remain friends to the very end, although Aristipp's feelings toward her waver, now and then, toward something approaching genuine love. Utterly conscious of her beauty, her accomplishments, her wit, and her siren-like attraction for men, she believes that, for her, marriage would be tantamount to renewed slavery, and so she resolves to become a hetaera.

While Aristipp establishes himself as a philosopher quite different from and independent of other followers of Socrates, Lais follows Ara-

¹¹ For a discussion of Lais's preference for friendship to love cf. Barbara Schlagenhaft, *Wielands Agathon als Spiegelung aufklärerischer Vernunft- und Gefühlsproblematik* (Erlangen, 1935), pp. 104-112. Schlagenhaft believes that Wieland drew the notions about the eternal battle of the sexes expressed by Lais from French "Boudoirliteratur" of the middle of the eighteenth century, introduced by Des Challes' *Illustres Françaises* (1712) and extending to Choderlos de Laclos' *Liaisons dangereuses* (1782) (p. 106).

sambes, a close relative of Darius, the Great King of Persia, to Sardis, where, for two years, she lives like a second Semiramis. But after becoming bored by the all too fiery and nagging attentions of the rich barbarian, she escapes to Corinth, where she is considered the most distinguished woman of her time.

As she had already foreseen in a dream, a disturbance in the equilibrium of her serene and opulent existence comes to her in the person of a twenty-year old Thessalian fortune hunter who gains entry into her household by the clever ruse of having himself sold to her as a gifted slave. Immediately she is smitten by the lithe, blond Pausanias, who gradually gets control over her wealth. She is almost helpless in her struggle against complete subservience to this wastrel. The worst part of her situation, as Aristipp learns in a letter from a mutual friend, Learch, is that she is deceiving herself and yet clearly sees her self-deception. "... sie *will* getäuscht sein, und so *ist* sie es denn auch *wirklich*, und träumt es träume ihr, daß sie glücklich sei" (XXVII, 175).

With an effusion of sorrow typical to the tradition of the sentimental novel, Lais, in her last letter, refuses the offer of Aristipp, who is now married and settled in Cyrene, to join his family and her friends rather than follow the worthless Pausanias to Thessaly. She is never heard from again. The historical Lais was clubbed to death in Thessaly by a crowd of angered women, but here there is no clue to her fate. Loebell suggests that Wieland avoided such a horrible end for his heroine since it would not have accorded with the tone and atmosphere prevailing in the rest of the book (Loebell, II, 341-342). This is, no doubt, correct.

On reading *Aristipp*, one's first impression is that Wieland is repeating himself in this novel. We feel that we have been over so much of it once before in *Agathon*. Not only is the historical setting approximately the same, but Aristippus, Plato, Hippias, and even Dionysius, the tyrant of Syracuse, appear once again before our eyes. And indeed, even the main woman character is again a hetaera. But there is little resemblance between Danae and Lais save certain plot situations in which they are both involved, and some minor external traits. Both, for example, enter into a *liaison* with a relative of the King of Persia; and both fall in love with a man who, so far as they know at the time, is a slave: Danae with Agathon, Lais with Pausanias. It need hardly be added that they are both very beautiful, urbane, accomplished, and wealthy. But as Loebell has stressed, the differences between them are both great and crucial (*ibid.*, pp. 339-340). Danae's love for Agathon finds no counterpart in the later novel. It is a sentimental love possessing none of the daemonic quality of that fettering Lais to Pausanias. There is a certain soft tenderness in Danae's beauty, whereas Lais's is rather cold and brilliant.

A comparison with Danae does not put Lais's character into relief nearly so well, nor afford as clear an insight into Wieland's intentions in creating her, as does a contrast with Agathon. This naive, optimistic,

impressionable, and idealistic "Schwärmer" believes that people are better than they really are or, in their circumstances, can be, and in his efforts to reform the world, he is fooled by a succession of persons using his gullibility to further their own ends. Lais, on the other hand, is circumspect and materialistic. She delights in the world as it is and — at least so she believes — has no illusions. The deceiving of men who adore her and her wanton trifling with their emotions are pleasures which assure her of a superiority over the common lot of human kind, whose passions she finds boring. Nothing can deceive her but her own nature. She appears to be a part of that picture of humanity drawn by Hippias, which Agathon finds so repugnant. It follows then that Wieland, in making Lais the principal figure of his narrative, far from repeating himself, is repudiating in *Aristipp* the "philosophy of Archytas," that somewhat Kantian construction¹² with which he so unconvincingly brought to a conclusion his final version of *Agathon* (1794) and thereby ruined the internal unity of that novel.¹³

In *Aristipp* there is no such accommodation to the Kantian ethic. Aristipp's attitude toward life is a *sophrosyne* achieved in the light of the Delphian injunction *gnothi seauton*, which was central in Socrates' teaching. But also it takes into account the hard realities of life and the generally inescapable restrictions on the freedom of the individual. Within such restrictions Aristipp finds possible a measure of eudaemonism attainable through the principle expressed in the words Wieland took from Horace's first Epistle (to Maecenas) and used as the motto of his novel: *sibi res, non se rebus submittere*. Aristipp says of his eminently practical philosophy that it is the art of being as happy as possible in both the good and evil days of his existence. "Ich betrachte *Vergnügen* und *Schmerz* als einen von der Natur gegebenen rohen *Stoff*, den ich zu bearbeiten habe; die *Kunst* ist, *jenem* die schönste, *diesem* die erträglichste Form zu geben, *jenes* zu reinigen, zu veredeln, zu erhöhen, *diesen*, wenn er nicht gänzlich zu stillen ist, wenigstens zu besänftigen, ja (was in manchen Fällen angeht) sogar zu Vergnügen umzuschaffen" (XXVII, 127). Wieland shows his philosopher-hero immersed in and reacting to some of the ultimate intellectual and aesthetic experiences afforded by that age such as the cultures of Athens and Syracuse, the art of Euphranor and Pyrrhasius, the ideas and personalities of the Socratics, the writings of Xenophon and the comedy of Aristophanes, and — Lais who, as a sort of beautiful womanly culmination, reigns serenely over the men and accomplishments of Aristipp's world.

We would expect Lais to be influenced by her friend's attitude toward life, and this is precisely what Friedrich Sengle has read into the work, for he tries to explain Lais's tragedy by saying that she does not

¹² Cf. H. W. Reichert, "The Philosophy of Archytas in Wieland's *Agathon*," *The Germanic Review*, XXIV (1949), 8-17.

¹³ Sengle, p. 202, thinks that Wieland himself considered the conclusion of *Agathon* a "Notdach."

remain faithful to Aristipp's teaching, "which had brought her fame and fortune" (Sengle, p. 506). But this is not true, for at no time is she in any sense his disciple. It is made very clear that Aristipp at first does not wish to influence her, and later, when he would like to, finds it impossible. Even then he only suggests but never tries to persuade. Lais's desire, more than that her *need*, for absolute freedom is irreconcilable with his moderation in all things. Aristipp, to be sure, is cognizant of his own worth, but he has about him a modesty which contrasts sharply with her *hybris*. She feels superior even to Aristipp.

Lais does not plan her life nor conduct herself according to Aristipp's teaching because she cannot. Her origins, the circumstances which gave her existence its original direction, and her inner nature do not resemble his, and so his principles are not binding on her. They are not even binding on other philosophers, each of whom must work out his own rationalization, that is, his own "Kunst zu leben."¹⁴ Here again, as in earlier works, Wieland insists that the environment, the circumstances in which a person finds himself, and the particular cast of his personality, of his inner makeup, will determine the ideas and notions which help him to make his earthly sojourn bearable.¹⁵

And again Sengle is misleading when he speaks of Aristipp's and Lais's relation as "die Liebe zwischen den beiden großen Meistern der Lust" (Sengle, p. 506), for Lais, as has already been pointed out, does not love him despite his initial attraction to her. Nor is there any justification for the view, developed by Barbara Schlagenhaft in her monograph on *Agathon*, that Lais's reason suppresses her emotions and prevents her falling in love (Schlagenhaft, p. 109). Quite to the contrary, it is the peculiarity of her psyche that she simply feels no love, not even for Aristipp who, among all her friends, is certainly most worthy of it. She is herself convinced that her inability to love is a part of her very nature. Thus, when Aristipp, during her brief visit on her way from Sardis to Corinth, suggests marriage to her, she asks: "Hab' ich es nicht schon mit Arasambes versucht? Es geht nicht, lieber Aristipp! Wer vermag etwas gegen die allmächtige Natur? Die Glückseligkeit ist immer ebendieselbe; nur in den Mitteln und in der Art, zu genießen, liegt die Verschiedenheit. Ich fühle mich, so wie ich bin, glücklich; was kannst Du mehr verlangen, mein Freund?" (XXVI, 131)

With the appearance of Pausanias she feels passionate love for the first time, but then she is overwhelmed. Not sensuality, but rather her imagination gives her love its force. Her friend Learch writes to Aristipp: "Ihre Liebe ist das Ideal der reinsten, höchsten, treuesten und beständigsten Anhänglichkeit, und so wie sie selbst liebt, will sie auch wiedergeliebt sein. Sie verlangt von ihm, was er ihr nicht geben kann, ein Herz, das

¹⁴ Wieland uses this term to define his concept of philosophy in a *Teutscher Merkur* article of 1778. Cf. *Werke*, XXXII, pp. 27 ff.

¹⁵ For incisive comment on Wieland's determinism cf. Hans M. Wolff, *Die Weltanschauung der deutschen Aufklärung* (Bern, 1949), p. 231.

nur für sie schlägt, eine ganz von ihr ausgefüllte Seele" (XXVII, 174). Paul Kluckhohn, who says with specific reference to this work that Wieland recognizes "nur das Tierische in der Liebe,"¹⁶ attributes Lais's predicament to her vanity. Lais, he states, feels love only when she meets a man impervious to her charms (Kluckhohn, p. 174). This is not so at all, for she falls in love *immediately* on seeing Pausanias (cf. XXVII, 162-163). It is true, however, that she is ensnared by her self-love, but in a way much more subtle than Kluckhohn would have us believe. Aristipp, attempting to offer an explanation for Lais's strange behavior, writes to Learch: "Ich glaube wahrgenommen zu haben, daß die heftigste Art von Liebe diejenige ist, da man, ohne es sich deutlich bewußt zu sein, *sich selbst* oder gleichsam ein *zweites* aus dem Gegenstand in das unsrige hinein gespiegeltes und mit ihm zusammenfließendes *Ich* in dem Geliebten anbetet. Sollte dies nicht nahezu der Fall mit unsrer immer ein Wenig zu viel in sich selbst verliebt gewesenenen Freundin sein?" (XXVII, 176-177)

It appears then that the *adrasteia* pursuing her, of which she speaks in her last letter to Aristipp (XXVII, 179), could be her own ego. If we now remember Learch's observation that Lais dreams she is dreaming that she is happy. Wieland's conception of her "Schwärmerei" becomes readily apparent. Her double self-deception is based on an illusion arising from her egoism. And yet, fully conscious of her miserable state, she does not, as Sengle asserts, "lose herself" (Sengle, p. 506), she only loses her freedom, and still, that has been her most prized possession.

Early in the novel the stage is set for this tragedy when Lais becomes the sole heir of Leontides. We might say that with all this wealth she now possesses the "ring of Gyges." Bound by no external forces whatever, her choice of a future depends solely on her own nature (XXV, 85 ff.). She is completely free. However, and this is Wieland's point, her freedom is an illusion, for she can escape neither the irrational element in her own mind nor her fate. Aristipp, whose heart has seduced his imagination with an illusory possibility that everything in her life could, after all, have turned out differently, nevertheless finally concedes: "... es habe dennoch so gehen müssen, und wie unbegreiflich uns auch die Verkettung unsrer Freiheit mit dem allgemeinen Zusammenhange der Ursachen und Erfolge sein möge, immer bleibe das Gewisseste, daß das ewige, mit der schärfsten Genauigkeit in die Natur der Dinge eingreifende Räderwerk des Schicksals nie unrichtig gehen kann" (XXVIII, 19).

At one point Wieland speaks of "das genialisch fröhliche, schimmernde und vielgestaltige Drama" (XXVIII, 18) of Lais's life. This may be more than just figurative speech, for, whether he intended it or not, his Lais is tragic in the sense of the classical Greek drama. And the resemblance involves more than her suffering a tragedy of fate. Since Lais is neither Aristipp's disciple nor yet in love with him, and in view of his not affecting the course of her life in any way, what is their relation if

¹⁶ P. Kluckhohn, *Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik*, 2. Auf. (Halle / Saale, 1931), p. 172.

any? It comes as quite a surprise when we perceive that gradually he comes to "observe" her existence very much as the character Aristippus observes the political career of the young "Schwärmer" at the court of Dionysius in the novel *Agathon*. Lais, like Agathon, is the doer; Aristipp, the watcher. He is, to be sure, a part of the action, but only at its periphery. Consequently, his role is in many ways like that of the leader of the chorus, and the correspondence regarding Lais between him and his friends might be compared to the chorus's antiphonal chants about what is happening to the main character. It is the "doer" who is punished in Greek tragedy, and so she is here. Even Aristipp's last words about Lais, coming as they do after the conclusion of the tragic action and relating it to the cosmic order, remind one of the chorus's final song in a Greek play.

Wieland, who wrestled unsuccessfully with the problem of writing the fifth and final volume of *Aristipp*, was painfully aware of having so unfortunately killed off his heroine at the end of the third. In an undated letter to Goeschen, his publisher, he wrote: "Ich weiß es nur zu wohl, daß die weitläufige Beurtheilung der Republik Platons, welche den größten Theil des 4ten Bandes ausfüllt, für die große Majorität der Leser kein Interesse hat. Desto schlimmer, möchte ich sagen: aber da es nun einmal nicht anders ist, so geziemt es einem Schriftsteller, der gelesen seyn will, sich dem Geschmack und Bedürfniß des Publikums zu fügen. Zum Unglück war es eigentlich die *schöne Lais*, die unsern Lesern den Aristipp so schmackhaft machte, und diese ist nun leider! verschwunden und befindet sich an einem Ort, von wannen keine Wiederkehr ist." (GW, LII, 341-342)

It is obvious that to Wieland's reading public his work was a novel about Lais. Considered from that point of view, the vast assemblage of characters, the learned discussions, and all the intellectual apparatus in the book, even Aristipp himself, serve as a backdrop to enhance the character of Lais. Clearly, this is not the impression Wieland had meant to give, and so we can only conclude that what was to have been a minor character, although an important one, inadvertently grew out of proportion. By the end of the third volume Lais is clearly the principal figure and the focal point of interest and concern of the other major characters. With her disappearance *Aristipp* ceases to be a novel in any real sense.



AN UNKNOWN ESSAY BY JOSEF PONTEN ON THE DESIGN OF "VOLK AUF DEM WEGE"

GEORG TENNYSON

The George Washington University

The accompanying essay by Josef Ponten, "Über ein Vieljahrewerk," casts much light on the author's intentions and plan for his novel series *Volk auf dem Wege*. Since it appears to be virtually unknown, its presentation here seems fully warranted to make it available to a wider audience. It was made available to me by Ponten's publisher, the Deutsche Verlags-Anstalt in Stuttgart. The files of the publishing house are incomplete owing to damage suffered during the war, so it was impossible to learn with certainty whether the essay had ever before been published. The essay is reprinted here in the form in which it was received. The publishing house wrote that it assumed that the essay or portions of it may have been used for publishing information within the book trade. Professor Artur Kutscher, in honor of whom the essay was evidently written, is now living in retirement in Bavaria. He wrote that he was not acquainted with the piece.

* * * * *

The last volume of Josef Ponten's novel series *Volk auf dem Wege*¹ appeared in 1942, two years after the author's death. This brought to six the number of published books of a series dealing with German migrations throughout the world, projected originally as a much larger work. Despite the author's intention to deal in later books with the story of German wanderings in North and South America, it is on the six completed volumes dealing with the Russo-European sphere that Ponten's success must be judged.

Critical evaluation of the series has been largely unfavorable in respect to the problem of literary design in the works. Most commentators seem to feel that Ponten's approach to his task was haphazard and without direction. Hermann Pongs wrote critically in the early years of the series of the lack of success of any but Book I, *Im Wolgaland*. Gottfried Fittbogen had a similar opinion. More recently there have been misleading comments by critics such as Paul Fechter and Heinrich Spiero regarding the order and plan of the works. Even the Ponten specialist Wilhelm Dyck has accused Ponten of a "failure in literary architecture" in *Volk auf dem Wege*.² These judgments do not do justice to Ponten's intentions or to his own statements about the series. An examination of the six completed books of *Volk auf dem Wege* reveals, rather than a failure in design, a broad plan applied with skill to an immense and complicated subject with full awareness on Ponten's part of his goals and his materials.

¹ Josef Ponten, *Volk auf dem Wege: Roman der deutschen Unruhe* (6 vols.; Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1933-1942).

² Hermann Pongs, "Rheinische Stammesseele in der Dichtung der Gegenwart," *Euphorion*, XXXIX, Heft 1 (1938), 85-127.

Complete success of *Volk auf dem Wege* is prevented chiefly by the last book, *Der Sprung ins Abenteuer*, which appeared after the author's death and may well not fully represent the author's intentions.

The criticisms of the structure of the books fall into two main categories: dissatisfaction (sometimes merely silent "corrections") with the method of ordering the series and with its lack of a chronological presentation of the story; criticisms of the change of scene and subject from the Volga-Germans to German emigrants elsewhere in Russia and eastern Europe. There have been, in addition, other charges, such as Fittbogen's statement that only a native *Auslandsdeutscher* could hope to treat the material adequately (Fittbogen, p. 214), and Pongs' complaint that the works fail because of a lack of an intensified German political ethos;³ but these, by their very nature, need not concern us here. The present article is concerned with the structure of *Volk auf dem Wege*. The charges against the structure have wide currency and too much seeming plausibility to go unchallenged.

In the accompanying and little-known essay, "Über ein Vieljahrewerk," Ponten set down the overall plan for *Volk auf dem Wege*. The essay forms an invaluable basis for the study of the literary design of the novel series. Familiarity with the essay would surely have eliminated some of the confusion about the order and structure of the work. But even without the explicit statements of the essay it is not difficult to find listings of the proper sequence of the novels at the back of most editions of *Volk auf dem Wege*, nor is it uncommon for the books to be preceded by a statement from the author that the two early books on the Russian theme, *Volga Wolga* and *Rhein und Wolga*,⁴ are not to be considered part of the series. Only through a willful disregard of such statements would it be possible to speak, as does Heinrich Spiero, of a ten-volume series (Spiero, p. 528), or to say with Fechter that *Volk auf dem Wege* is an eight-volume series, of which the second volume, *Im Wolgaland*, appeared first! (Fechter, p. 595). A brief review of the events surrounding Ponten's composition of *Volk auf dem Wege* and an examination of the novels based on the author's own statements should dispel any doubts

Gottfried Fittbogen, "Pontens volksdeutsches Romanwerk," *Euphorion*, XXXIX, Heft 2 (1938), 213-22.

Paul Fechter, *Geschichte der deutschen Literatur* (Gütersloh: C. Bertelsmann Verlag, 1957), p. 595.

Heinrich Spiero, *Geschichte des deutschen Romans* (Berlin: Walter de Gruyter, 1950), p. 528.

Wilhelm Dyck, "The Problems of Russo-Germans in the Later Works of Josef Ponten" (unpublished dissertation, Dept. of German, University of Michigan, 1956), p. 222.

³ Pongs, p. 89. Pongs makes an extended invidious comparison between Ponten's work and that of Hans Grimm, whose *Volk ohne Raum* had an admittedly political purpose, whereas Ponten's purpose was cultural and historical.

⁴ Josef Ponten, *Volga Wolga* (Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1930); *Rhein und Wolga* (Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1931).

as to the plan and as to which books he felt constituted the series and the order in which they appeared.

Josef Ponten first visited Russia and eastern Europe during the years of the First World War. The terms of the Treaty of Versailles deprived Ponten of his own homeland in the area of Eupen-Malmédy in extreme western Germany (now Belgium). This intensified his awareness of the problems of Germanism abroad, *Auslandsdeutschtum*.⁵ The author returned to Russia in 1925 at the invitation of the Soviet Government to attend a conference of limnologists. At that time the impact of the German settlements in Russia struck him with full force. He realized that the story would require a novel or more to relate, and, after one unsuccessful attempt, he read and studied for several years to prepare himself for the task of delineating with clarity what he viewed as the epic story of German migrations throughout the world. After the publication of the two early volumes on this theme Ponten realized that he had again failed in his attempts to present the complex and challenging story effectively. These books were deliberately allowed to go out of print by the author. Beginning in 1933 the final version of *Volk auf dem Wege* appeared. The books continued to appear until 1942. Had the author lived, it is likely that the concluding book of this *Erzählkreis* would have appeared shortly after that and borne the title "Stiefel auf und Stiefel nieder."⁶ Ponten considered his series to be composed of the following books in the following order, which is also the order of publication: *Im Wolgaland* (1933), *Die Väter zogen aus* (1934), *Rheinisches Zwischenspiel* (1937), *Die Heiligen der letzten Tage* (1938), *Der Zug nach dem Kaukasus* (1940), *Der Sprung ins Abenteuer* (1942).

The architecture of the whole series as well as that of the individual books is considerably more orderly and intentional than has been generally recognized. With the adoption of his plan for the definitive series, Ponten felt that he had applied the two qualities of sequence ("das Reihende") and structure ("das Bauen") in successful proportion. The books of the series follow the form metaphorically expressed by Ponten in describing the forward and recessed supports of a castle (*infra*, p. 77 f.): alternate books, with one exception, relate contemporary events; the others depict events in the past. Thus Books I, III, and VI are forward-jutting supports which relate events in the twentieth century; Books II, IV, and V are recessed supports which relate events of the past. Both the forward and recessed supports are individual yet interdependent parts of the entire structure.

Ponten set forth his ideas on the total structure in 1938 at a time when he believed he would complete the Russo-European part of the series in five books. When he came to write Books IV and V he found the historical material so extensive that he devoted these two consecutive

⁵ Josef Ponten, "Darstellung des Dichters vom eigenen Leben," in his *Land-schaft, Liebe, Leben* (Berlin: Deutsche Buch-Gemeinschaft, G. m. b. H., 1934), p. 18.

⁶ Josef Ponten, "Über ein Vieljahrewerk," *infra*, p. 77.

volumes to the historical background. Criticism of these two volumes is posited largely on the fact that they do not deal, as do Books I-III, with the Volga-Germans, although it is clear that they do deal with German eastward migrations, which is the avowed purpose of this first phase of *Volk auf dem Wege*. A total of six books ultimately appeared, and the series was not then closed. Nevertheless, the plan he chose permitted of precisely this type of expansion and variation. The plan was fully capable of carrying the additional books and even called for another to close the series, since Book VI veers away from the migration theme to relate adventures in North Africa. It thus somewhat dissipates the force of the larger subject. The total force of the six books, however, is to present on a vast canvas the many streams of German migration toward the east in the past and the present-day condition of the colonies they set up.

An examination of the series in terms of the links of which Ponten speaks in the essay reveals several main themes which appear throughout the books. These themes stress what Helmut Rehder has called "the polarity of being and becoming, of existence and change."⁷ The important ones are: the force of history on individuals against the actions of individuals in history; Germanism at home and abroad; emigration fever and the theme of *Sehnsucht*. The contrast of history on the grand scale with history on the specific scale was necessary to place the migrations in proper perspective. The contrast of qualities and driving forces was Ponten's way of linking the manifestations of Germanism everywhere to a common source, namely, that which he viewed as the German spirit. The individual books balance these themes in microcosm just as the entire work does on a large scale. It can be said that the recessed supports stress the force of history while the forward supports stress the force of individuals. Each dominant theme, however, plays to its opposite, so that the themes rise and fall, advance and recede like the supports of a castle. Between the books, of course, there is a multitude of "Gänge und Galerien" which bind the individual works inextricably to each other. The same historical and fictional persons appear in several books, members of the same family and their descendants play roles in various volumes, places are revisited, events recreated, so that there are many links which give the works artistic unity. As to the charge that the chronological approach must be adhered to, Ponten's own defense in the essay is the most eloquent, for he cites Homer as his precedent.

If Ponten's novel series is read in terms of the author's intent, it is hard to escape the realization that the author was proceeding from an overall plan which would contain the story of German migrations everywhere, a plan that would vary events of the past with those of the pres-

⁷ Helmut Rehder, "Josef Ponten," in *The Columbia Dictionary of Modern European Literature*, ed. Horatio Smith (New York: Columbia University Press, 1947), p. 636.

ent and balance different streams of Germanism against one another and against the manifestations of the German spirit in the homeland — in short, a conscious and capable literary design.

Über ein Vieljahrewerk

VON JOSEF PONTEN

Im Kutscherehrenbuche möchte die kurze Darstellung des Werdens eines weitläufigen Romanwerkes an ihrem Orte sein, aus dem im Kutscherseminar während vieler Jahre oft vorgelesen wurde. Den Hörern von einstmals zur Erinnerung, anderen zu Unterrichtung, vielen Lesern vielleicht zu willkommener Aufklärung; denn selbst bei Freunden meiner Kunst und dieses Werkes ist einige Verwirrung im Wissen davon aufgekommen, Verwirrung der Vorstellung, an der ich nicht schuldlos bin — und doch unschuldig. Denn nur Unerbittlichkeit gegen mich selbst hat einiges ungewöhnliche Tun veranlaßt.

1925, bei einer Reise auf der unteren Wolga in jener Landschaft, in der einige Hunderttausend Fremder, Deutscher, menschlich und politisch verlassen vor der Grenze Asiens leben, hatte ich den schöpferischen Einfall: Volk auf dem Wege, Roman der deutschen Unruhe. An einer Sprach- und Völkergrenze aufgewachsen, Liebhaber von Erdkunde und Geschichte, frühzeitig auf Wanderungen und später auf Reisen gegangen, Teilnehmer am Kriege, ein Mensch, der oft und gern und lange im Auslande gewesen war und gelebt hatte, auch fremde Sprachen liebte und einige beherrschte, einer, der gelernt hatte, Fragen, Verhältnisse, Dinge des Inlandes auch einmal mit den Augen des Auslandes zu sehen, war ich vielleicht als rechter Mann an den rechten Stoff gekommen — hätte ich damals gewußt, wie wenig ich, vielleicht der rechteste, doch für ihn vorgebildet und geeignet war, so hätte ich ihn wohl verzagt aus der Hand sinken lassen, in die er sich mir geschlichen hatte. Weder seine Art noch seinen Umfang, auch seine innere Größe erkannte ich damals nicht.

Ich glaubte zuerst in Träumen auf der Fahrt auf der stillen Wolga und der Kaspischen See, in einer kleinen Sammlung von Novellen mit ihm fertig werden zu können. Sieben Jahre lang hatte ich die Novelle gepflegt (und mich an ihr übend unbewußt wahrscheinlich für eine große epische Aufgabe vorbereitet). Ein Novellenplan begleitete mich in den Kaukasus.

Schon auf der Heimreise, in Ostpreußen, begann ich zu schreiben, doch nicht im kurzschrittigen Gangmaß der Novelle, sondern im weit-ausgreifenden des Romans. Das erste Kapitel des ersten Buches (Hillger gab es in seiner Jugendbücherei auch gesondert heraus) entstand. Wer die Schilderung eines langen, an der languifrigen Wolga verbrachten Tages und des fast mystischen Heimwehs eines in der Fremde Geborenen nach dem Vaterlande der Herkunft liest, fühlt — wie es während des Schreibens

gefühlt wurde — daß das Unbewußte den Auftrag zu einem *Roman* gegeben hatte und die Ausbildung eines Romans erzwang.

Der Beauftragte — oder der Knecht — gehorchte. Es entstand ein Roman. In Sommer 1926 las ich ihn, selbst seiner Wesenheit, Bedeutung, Zielhaftigkeit ungewiß, einem kleinen Kreise gnädiger Freunde vor — mit der Wirkung, zu erkennen, nicht auf dem richtigen Wege zu sein. Schon meinte ich zu wissen, daß eine Reihe von Büchern nötig sein würde, die, wenn auch nicht in gleicher Zahl (als "Bücher" nicht "Bände") den fünf Menschenaltern der Auswanderer folgen müßten, die einander dort an der Wolga abgelöst hatten — ein künstlerisch sehr gefährlicher Plan, Eintönigkeit müßte wohl sein Schicksal sein.

Übrigens erschien damals, im September 1926, der bekannte Roman mit dem ähnlichen Titel, mein Werk und sein Titel sind also nicht durch jene[n] angeregt.⁸

Es war — ich erinnere mich — eine schwere Zeit für meine Seele. Verirrt! Wo war der Ausweg aus dem Walddunkel der Ungewißheit und Zweifel?

Wann es geschah, weiß ich nicht mehr, jemand, der deutend in Lebensdaten lesen zu können behauptet, sagt nachträglich, es sei 1927 gewesen, und wahrscheinlich hat er recht: ich gab den unseligen Gedanken einer der Geschichte der Geschlechter folgenden Erzählungsfolge auf und beschloß statt dessen, den ganzen Stoff in die Gegenwart *unserer* Tage und *meines* Lebens zu reißen und also ein Nacheinander einem Ineinander zu opfern.

Womit ich über das Ziel hinausschoß! Das eine war ebensowenig in reiner Gestalt durchzuführen wie das andere, der Scylle der Eintönigkeit ausweichend geriet ich in die Charybdis der Unübersichtlichkeit. Dem Epischen entspricht, innerstem Erleben nach, das Reihende, auch die gewisse Eintönigkeit; aber über ein bestimmtes Maß hinaus ertragen wir auch das Herausstellen des Wesenhaften nicht. Das Vielfache mag der Ordnung nicht entbehren, diese nicht dem Anordnen, schon sind wir beim Bauen, dem Gegenpol des Reihens. Beide Gestaltungsgrundsätze waren anzuwenden — wie?

Es hat einige Jahre gedauert, ehe ich aus dem Unbehagen erlöst wurde. Ich erkannte, daß ich meinen Stoff weder der geistigen noch der räumlichen Erstreckung nach nicht kannte. Das Thema: Unser Volk im fremden Lande, in fremden Ländern, verlangte auch die Kenntnis der fremden Länder und ihrer Geschichte, ich mußte einfach die Schulgeschichtsbücher gewisser Fremdländer in Europa und Übersee studieren,

⁸ Ponten is alluding here to the popular novel by Hans Grimm, *Volk ohne Raum* (Munich: A. Langen Verlag, 1926). As Ponten himself states here, Grimm's novel was not the stimulation for Ponten to write *Volk auf dem Wege*. Other than the superficial similarity of titles, the two works have little in common. Grimm's work deals with German colonists, to be sure (in Southwest Africa), but the political tone is dominant in Grimm as it is not in Ponten.

ich hat[te] überhaupt der geistigen Seite nach meinen Stoff zu er-lesen und, in der anderen Hinsicht, zu er-reisen.

Ich las zwei Jahre, ich reiste drei Jahre. Frühere Reisen von zusammen mehrjähriger Dauer erwiesen sich auch in dieser Hinsicht zum Teil als fruchtbar und auf Strecken wie unbewußt-vorbedacht gemacht. Ich war nun je ein Jahr lang in Nord- und Südamerika, je ein halbes in Afrika und den Balkanländern, ich mache jetzt ein Jahr für Südasien frei. Ein erstes Jahrzehnt ist über der Arbeit verbraucht worden, ein zweites wird sie verbrauchen, ein drittes vielleicht anbrechen. Alle Kräfte scheint der Stoff anzufordern, übrigens auch die geldlichen.

1930 und 1931 waren endlich zwei Bände einer auf drei oder vier Bände veranschlagten Anlage, die ich die architektonische nennen will, erschienen. Sie hießen *Volga Wolga* und *Rhein und Wolga*, sie wurden viel gelesen – leider, denn ich bitte die Leser, sie möglichst bis zum Maße des Ungelesenseins in Vergessenheit sinken zu lassen. Das erscheint als eine Zumutung, viele, sehr viele geben leider der Stimme der Trägheit nach, die ihnen zuflüstert, die neue Fassung werde "im Grunde dasselbe" wie die alte enthalten. Wie falsch die Stimme spricht, beweise dies: die Geschichte in *Volga Wolga* spielt meist gar nicht, kaum auf dreißig Seiten, an der Wolga, die in *Im Wolgaland* – so heißt der neue erste Band der letzten, endgültigen Fassung – verläßt die Wolga auf sechshundert überhaupt nicht.

Das Allerschlimmste ist, die Bände der zweiten und dritten Fassung durcheinander zu werfen, was dann natürlich zu Ausstellungen von Nicht-passendwollen [sic] der Teile, Mangel an Folgerichtigkeit, von Widersprüchen und Wiederholungen Anlaß gibt.

Die neue Fassung – die Bücher der alten *Volga Wolga* und *Rhein und Wolga* sind verworfen, sie werden nicht mehr gedruckt – wurde begonnen im Jahre 1932, der erste Band *Im Wolgaland* erschien 1933, der zweite *Die Väter zogen aus*, 1934, der dritte, *Rheinisches Zwischenspiel* 1937, der vierte, *Die Heiligen der letzten Tage*, wird heuer, 1938, der fünfte, "Stiefel auf und Stiefel nieder," 1939 oder 1940 erscheinen. Mit diesen fünf Bänden wird ein erster Erzählkreis des Werkes, der russisch-europäische, ausgesprochen sein. Mit dem Gange der Handlung – dem Aufbruch von vielen Tausend von der Wolga nach Amerika – wird der epische Bericht sich einem amerikanischen Erzählkreis zuwenden.

Nun, glaube ich, ist das Verhältnis von Reihen und Bauen, das ein über ein gewisses Maß hinausgewachsenes episches Werk nicht entbehren zu können scheint, gefunden und in Tätigkeit. Ich beschreibe es unter einem Bilde:

Wir stellen uns die Schauseite eines langhingestreckten Schloßbaues vor. Baublöcke springen vor und springen zurück, in Entsprechung und nach ersichtlichem Gesetz, und einer beherrscht und mehrere tun's.⁹ Nun ist die fünfstückige Reihe der ersten Gruppe so aufgegliedert, daß der

⁹ The precise meaning of this sentence is not clear. It is given as received from the publisher.

erste, dritte und fünfte Band, als Baublöcke jener Front gleichsam vorspringend erzählerische Gegenwart enthalten: von Geschehnissen berichtend, die während unserer Lebenszeit ablaufen, so zwar, daß die Erzähllinie des dritten Bandes an die des ersten, die des fünften an das [sic] des dritten anschließt. Es entsteht eine Erzählfolge: Held und Volk leben (I:) *Im Wolgaland*, der Held erlebt in Deutschland ein (III:) *Rheinisches Zwischenspiel*, Held und Volk müssen sich wieder auf die Wanderung machen nach Sibirien und Amerika, weil ihr Schicksal ein (V:) "Stiefel auf und Stiefel nieder" zu sprechen scheint.

Wohingegen der zweite und der vierte Band *Die Väter zogen aus* und *Die Heiligen der letzten Tage* als Baublöcke gleichsam zurückliegen, sie enthalten erzählerische Vergangenheit, so zwar, daß die Erzähllinie vom zweiten Bande in den vierten fortläuft.

Und so wie die Baublöcke eines Schloßbaus natürlich nicht zusammenhanglos, ohne Gänge und Galerien, dastehen, so gibt es selbstverständlich erzählerische Verbindungen zwischen den Inhalten der fünf Bücher.

In diesen fünf Bänden finden sich einzelne Stücke aus jenen zwei verworfenen, andere haben sich in Schulausgaben gerettet.

Die wahrscheinlich kleinere Baugruppe der Teile des amerikanischen Erzählkreises wird natürlich auf dem großen epischen Bauplatz mit der beschriebenen erzählerische Verbindungen haben; wer aufmerksam in dieser wandelte, sah Gänge zu jener hinziehen.

Die Bände I und II *Im Wolgaland* und *Die Väter zogen aus* müßten die Plätze wechseln, fordern Leute, welche die Aufgabe der Geschichtsdarstellung mit der epischen Kunst verwechseln. Ja, in Büchern, die vom neuen Schrifttum handeln, findet man den Fehler des Dichters stillschweigend "berichtigt," wenn das Volk-auf-dem-Wege-Werk sich zusammensetzt aus den Bänden I. *Die Väter zogen aus*, II. *Im Wolgaland* usw. Aber sollte man nicht schon bei Homer haben in die Schule gehen dürfen? Die Darstellung zehnjähriger Geschehnisabläufe beginnt nicht mit der des ersten, sondern der letzten Jahre, gar des allerletzten und die Ereignisse früherer werden nachgetragen.

Ich weiß, daß Hebbel ein Lilienblatt als eine für den Dichter ausreichende Schreibtafel erklärt; ich werde aber darum doch nicht im Unrecht sein, wenn ich fünftausend Druckseiten nötig haben werde.

Ich schließe: Es ist mir oft vorgekommen, daß nach einer Vorlesung in einer deutschen Stadt, in einer Europas oder von Übersee ein Mann oder eine junge Frau sich vorstellte mit den Worten: "Einst Student in München, ich habe Sie im Jahre . . . im Kutscherseminar vorlesen hören" — eine angenehme Einführung!

BOOK REVIEWS

Beiträge zur Goetheforschung.

Herausgegeben von Ernst Grumach. Berlin: Akademie-Verlag, 1959.
289 S., 2 Tabellen, 12. Abb. DM 32.00.

Von der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin sind bisher achtzehn Bände der *Werke Goethes* herausgegeben worden. Davon bietet nur der erste Ergänzungsband (*Die Gesamt- und Einzeldrucke von Goethes Werken* von Waltraud Hagen, Berlin, 1956) einen philologischen Apparat, und dieser bezieht sich natürlich nur auf die Drucke der Goethezeit, nicht auf Handschriften. Die übrigen siebzehn Bände enthalten (mit teilweiser Ausnahme des dritten *Divan*-Bandes) bloße Texte ohne Rechenschaftsablegung für die gewählte Form. Da Professor Grumach, der ursprüngliche Gesamtherausgeber, vor kurzem seine Stellung bei der Akademie aufgegeben hat, scheint die Durchführung des ganzen ehrgeizigen Projektes in Frage gestellt. Sollten uns die versprochenen Lesartenbände für immer vorenthalten bleiben, so fänden wir uns abweichenden Neufassungen wichtigster Goethe-Texte gegenüber, für deren Authentizität uns die Belege mangeln. Wenn uns jetzt „eine Reihe von Untersuchungen, die im Zuge der vorbereitenden Arbeiten für die Goethe-Akademie-Ausgabe entstanden sind,“ unter dem Titel *Beiträge zur Goethe-Forschung* beschert werden, so ist das nur ein unvollkommener Ersatz für die eigentlichen Apparat-Bände, zumal die wichtigeren der 23 Arbeiten schon im *Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft* erschienen waren.

An der Spitze stehen sinnvollerweise Grumachs „Prolegomena zu einer Goethe-Ausgabe.“ Da Grumachs eigne *Divan*-Edition der ganzen Reihe als Beispiel dienen sollte, werden die neuen Editionsprinzipien vornehmlich an *Divan*-Texten exemplifiziert. Leider hat des Rezensenten detaillierte Untersuchung des tatsächlich hergestellten Textes ergeben, daß Grumach selbst von den eignen Grundsätzen nur allzuoft abgewichen ist, weswegen gerade die „Prolegomena“ den Lesartenband keinesfalls ersetzen können. Die Akademie hatte beabsichtigt, die Werke in „der letzten, von Goethe noch schaffend gestalteten Form“ (*Goethe* XX, S. 310) zu bieten, falls nicht – wie im Falle von *Werther*, *Meister*, *Faust* – die verschiedenen Fassungen nebeneinander zu geben waren.

Unter den Texterörterungen erscheint uns am weitaus eindrucksvollsten Lieselotte Blumenthals sehr sorgfältige Charakterisierung der beiden *Tasso*-Handschriften, die wir schon aus dem *Jahrbuch* kannten. Hier kann der Aufsatz für den fehlenden Apparat streckenweise eintreten. Als Ergänzung und Belebung des an sich sehr verdienstlichen Ergänzungsbandes sind Waltraud Hagens fünf hier erstveröffentlichte Aufsätze „Zur Druckgeschichte von Goethes Werken“ hochwillkommen und dürfen von dem um den wahren Goethetext Bemühten keinesfalls übersehen werden. Außer der klaren Darstellung der vielverschlungenen

Beziehungen von verschiedenen Auflagen und nebenherlaufenden Doppeldrucken sind diese Aufsätze dadurch wichtig, daß in Einzelfällen Originalformen ermittelt werden, die seit der Oktavausgabe letzter Hand verschwunden waren. So ließ der Cotta-Verlag nach dem Druck des ersten Bandes der ursprünglichen Taschenausgabe der Ausgabe letzter Hand (1827) drei Cartons (d. h. Tekturen) herstellen, die vom Binder anstelle von Blättern, die zu starke Druckfehler enthielten, einzuheften waren. Zwar hatten Goethe und sein Mitarbeiter Götting die Fehler des ursprünglichen Druckes entdeckt und an Cottas Druckerei (in Augsburg) gemeldet, aber die Cartons selbst wurden in Weimar nicht mehr geprüft, denn deren vom Drucker vorgelegter Abdruck befindet sich „völlig unangetastet und noch unaufgeschnitten“ im Goethe-Schiller-Archiv. Der erste Carton war um eines fehlenden „hin“ in „Blinde Kuh“ (S. 18) willen hergestellt worden. D. h. aber, daß auch „Heidenröslein“ auf S. 17 neu zu setzen war. Nun hatte der vierte Vers von dessen (oder deren?) letzter Strophe immer gelautet: „Half ihr doch kein Weh und Ach,“ lautet auf dem Carton jedoch „Half ihm . . .“. In den sehr raren Taschenexemplaren ohne Carton (ein solches befindet sich in Goethes Weimarer Arbeitszimmer) steht wie in dem als Druckvorlage dienenden früheren Cotta-Druck „Half ihr . . .“. Da Goethe an dem ursprünglichen Taschendruck von „Heidenröslein“ nichts zu beanstanden gehabt hatte, den Carton offenbar nicht geprüft hat, dürfte „Half ihr . . .“ die authentische Form, „Half ihm . . .“ eine Eigenmächtigkeit des pedantischen Cottaschen Korrektors darstellen. Wieviel Mißverständnis amerikanischer Studenten und Übersetzer wäre vermieden worden, hätte man Goethes grammatisch unkorrekte Form bestehen lassen! Die Druckvorlage für die Oktavausgabe war ein Taschenexemplar ohne Carton. Wiederum billigte Goethe das ursprüngliche „Half ihr . . .“, das dann noch in dem Taschen-Doppeldruck mit der Jahreszahl 1828, in der Quartausgabe von 1836/37 und der Cotta-Ausgabe von 1840 auftauchte. Wenn gleichwohl in der vom Verlag sorgfältiger edierten (oder vergewaltigten?) Oktavausgabe 1828 das „Half ihm . . .“ erschien, so ward der unautorisierte Eingriff des Cartons nochmals konsequent wiederholt und damit die Grundlage für die endgültige Textform der Weimar-Ausgabe geschaffen.

Eine eigne Untersuchung widmet Frau Hagen der Frage, welcher der beiden Drucke des *Faust*-Fragments von 1790 der Erstdruck sei. Die letzte große und sehr eingehende Abhandlung über dies seit 1862 mehrfach diskutierte Problem war im Januar 1949 in dieser Zeitschrift aus Professor von Fabers Feder erschienen. Neues Licht fällt jetzt auf die Frage dadurch, daß erstmalig herangezogene Briefe Göschens an Goethe die von Schulte-Strathaus vorgeschlagene Rekonstruktion des Druckvorgangs glänzend bestätigen. Göschens fand vor der Ostermesse nicht genug Zeit, die ganze Auflage des 7. Bandes drucken zu lassen, verschob deshalb den Druck eines größeren Teiles auf einen späteren Zeitpunkt, was den Neusatz der Bögen F bis T nötig machte. Gerade die Annahme dieses jetzt bestätigten Vorganges war von Professor von Faber stark angezweifelt worden. Obgleich sich die Argumentation niemals ausschließlich auf den Druckvorgang berufen hat, erscheint die Richtigkeit

der Schultischen These, wonach der sorgfältige Druck (S^o) der frühere, der schludrige (S^m), wovon Goethe nie ein Exemplar geprüft haben dürfte, der spätere sei, höchst wahrscheinlich.

Von unterschiedlichem Interesse sind die neun Beiträge von Hanna Fischer-Lamberg. Sehr minutiöse Untersuchungen über die Entstehungszeit der zweiten Fassung der *Mitschuldigen*, der „Ephemerides“, des Fragments „Arianne an Wetty“ werden für denjenigen Forscher bedeutsam sein, der die von Goethe vor der Begegnung mit Herder erreichte Entwicklungsstufe ermitteln will. Im Gegensatz zu den üblichen Annahmen wird Herders Bedeutung hier eingeschränkt. Gegen Frau Fischers Auffassung, einige von Lavater am 16. Juli 1774 aufgezeichnete Goethe-Stellen entstammten dem verlorenen Aufsatz „Über das, was man ist“ und nicht dem Fragment „Arianne an Wetty“, hat Momme Mommsen 1958 im zweiten Band seiner *Entstehung von Goethes Werken* gewichtige Gründe beigebracht, wovon wir jedoch in den *Beiträgen* nichts erfahren. Wenn ein 1956 publizierter Aufsatz gewichtig genug erschien, um 1959 noch einmal abgedruckt zu werden, dann hätte inzwischen erschienene Kritik anmerkungsweise erwähnt werden sollen. Mit der Annahme, die Minervagestalt des Prometheus-Fragments sei eine heimliche Verklärung der Schwester Cornelia, dürfte Frau Fischer recht haben. Leider wird wie in Kaysers Kommentar zum vierten Bande der Hamburger Ausgabe (S. 522) die Rolle, die Hederichs *Mythologisches Lexikon* einerseits, Goethes Falschlesen andererseits bei der Annahme von des Prometheus Zeus-Sohnschaft und damit auch seiner Minerva-Bruderschaft spielten, sachlich nicht genügend deutlich. Tatsächlich las Goethe in Hederichs Text Dinge hinein, die darin gar nicht standen, die also aus des Dichters Bedürfnis nach einer aus Eltern, Sohn und Tochter bestehenden Familie stammen müssen. Den sich allzu apodiktisch gebenden Schlußsatz „Das unmittelbare Erlebnis der geschwisterlichen Liebe ist uns nur in der Prometheus-Minerva Szene aufgehoben“ möchten wir füglich bezweifeln. Auch Ernst Feise brach das gleiche Thema in seinem *Clavigo*-Aufsatz einigermaßen abrupt ab; er fühlte, daß er sich da auf unheimliche Dinge, worüber „uns nur Vermutungen zustehen“, eingelassen hatte. Tatsächlich wüßte die Psychoanalyse schon 1912 sehr viel mehr zu dem Thema zu sagen.

Auf die Problematik der Textgestaltung von *Hermann und Dorothea* hatte 1899 W. T. Hewett in *PMLA* hingewiesen, jedoch waren seine Bedenken von dem Herausgeber des entsprechenden Bandes der Weimar-Ausgabe bagatellisiert worden. Siegfried Scheibe, der Epen-Herausgeber der Akademie-Ausgabe nimmt das Problem wieder auf und gibt Hewett weitgehend recht. Nicht nur blieben bei der Herausgabe von *Hermann und Dorothea* im zehnten Bande der ersten Cotta-Ausgabe (1808) die von Goethe mit Humboldts Hilfe und die vom jüngeren Voss durchgeführten Überarbeitungen des Manuskripts unberücksichtigt, sondern es wurde der verderbte Text eines Reutlinger Nachdrucks (1806), der wiederum auf einem schlechten Nachdruck des Jahres 1798 (ohne Angabe von Ort und Raubdrucker) beruhte, zugrunde gelegt. Scheibe zählt in dem Reutlinger Druck 241 Textverschlechterungen. Da die alte Handschrift (nicht die Druckvorlage) sich in Weimar befand, konnte sie gelegentlich zur Wiederherstellung der Originalform herangezogen

werden, was jedoch offenbar nicht systematisch geschah, denn teilweise änderte Goethe den korrupten Reutlinger Text unabhängig von der Originalfassung. Immer wiesen auch dann noch die Cotta-Drucke und die Weimar-Ausgabe eine beträchtliche Zahl korrupter Reutlinger Formen auf. Da durch die Revision für die Cotta-Ausgabe die Fassung von 1798 überholt sei, bietet jetzt die Akademie-Ausgabe wieder den Cotta-Text „unter Abzug aller Fehler und Abweichungen, die durch die Nachdrucke in den Text von A gedrungen und keineswegs als von Goethe gewollt anzusehen sind. Die einzige Ausnahme bilden die wenigen Verse, in denen ein Fehler der Nachdrucke eine Korrektur Goethes bei der Revision auslöste . . . : bei ihnen müssen wir die geänderte Form als endgültig gewünscht ansehen und im Text behalten.“ Über die Qualität des so erreichten Textes wird sich erst urteilen lassen, wenn der ausstehende Lesartenband vorliegt.

Wenn Grumach aus der Tatsache, daß Wieland – Böttigers Manuskript zufolge – von „interessantesten Wollustscenen“ im *Urfaust* gesprochen hat, auf den Verlust von *Urfaust*-Szenen schließt, so dürfte er einem Zufallsfund zuviel Bedeutung zumessen. In der im Fragment von 1790 weggelassenen Kerkerszene verfällt Gretchen in einer letzten schauerlichen Liebesparoxysmus, dessen Darstellung das zwar moralisch freie, aber formal gesittete achtzehnte Jahrhundert anders als uns berührt haben dürfte. Darin fallen die Worte „als wolltest du mich in wollüstigem Tod ersticken.“ Und „am Spinnrade“ singt Gretchen im Fragment „Mein Busen drängt,“ wo im *Urfaust* „Mein Schoos! Gott! drängt“ gestanden hatte. Natürlich ist der Verlust von *Urfaust*-Szenen möglich, aber auch jetzt noch erlauben die vorhandenen Andeutungen lediglich Spekulationen.

Grumachs Hinweis auf die Originalinterpunktion der Verse 340-44 von *Faust I* ist für deren Verständnis hochwillkommen, nur hätten wir ihn lieber in dem notwendigen Lesartenband gefunden, der aussteht, während der Text jeder der drei Fassungen in der Akademie-Ausgabe bereits zweimal abgedruckt ist.

University of Connecticut.

—Hans Albert Maier

Sinn und Form des realistischen Dramas bei Georg Büchner.

Von Leonard McGlashan. Diss. Münster 1955, gedruckt 1959. 151 S.

Da die Büchner-Forschung – im Gegensatz zu den bereits Patina ansetzenden Traditionen der Goethe-Philologie – noch relativ jungen Ursprunges ist und die explosive Sprengkraft der hier behandelten Werke eine persönliche Stellungnahme geradezu herausfordert, werden die wissenschaftlichen Auseinandersetzungen auf diesem Gebiet oft mit erbitterter Schärfe geführt. Jeder, der sich mit Büchner befaßt, glaubt eine völlig neue, umwälzende Theorie aufstellen zu müssen, weil man sich immer wieder von der „Einzigartigkeit“ dieses literarischen Phänomens blenden läßt und sich dadurch den Weg zu einem objektiven Verständnis versperrt. Auch bei McGlashan werden bereits auf der ersten Seite seiner Untersuchungen die politischen, kulturkritischen oder sozialen Aspekte der bisherigen Büchner-Forschung, die bereits eine

Fülle repräsentativer Namen wie Viëtor, Bergemann, Wiese, Sengle, Opper, Schmid, Mayer und Lukács aufweisen kann, einfach beiseitegeschoben, da nach seiner Meinung alle diese Autoren, deren Werke ihm „leblos und blutleer“ erscheinen, wegen der Hereinnahme außerdichterischer Elemente die „Befugnisse“ der strengen Literaturwissenschaft unziemlich überschritten haben (7).

Er selbst versucht sich dem Phänomen Büchner auf formal-ästhetischem Wege zu nähern, da er glaubt, alle geistigen Probleme aus der „Werdegestalt“ der Büchnerschen Werke erschließen zu können (7). Er will also einen „Beitrag zur Stilgeschichte“ leisten, um endlich einmal dem „Künstler“ Büchner die schuldige Reverenz zu erweisen, den man bisher aus Gründen politischer oder geistesgeschichtlicher Engagiertheit völlig übersehen habe. Nach einer solchen Einleitung und zugleich methodischen Zielsetzung erwartet man nun im weiteren eine Auseinandersetzung mit den zeitgenössischen Ästhetiken, dem Vers-Prosa-Problem, dem Nebeneinander von realistischen und eindeutig metaphorischen Partien, dem Prosarhythmus, der Zielstrebigkeit des dramatischen Aufbaus: alles hochinteressante Probleme, wenn man sie in Beziehung zu den geistigen Umbrüchen der Büchnerschen Gedankenwelt setzt oder sie mit ähnlichen Erscheinungen bei seinen Zeitgenossen vergleicht, um so die „dichterische“ Leistung Büchners besser abschätzen zu können. Vor allem ein Vergleich mit Grabbe, Immermann, Lenau, Mörike, Sealsfield, ja selbst mit Gotthelf, worauf schon Friedrich Sengle hingewiesen hat (GRM 37 1956, S. 86), würde manche Grundstruktur des Büchnerschen Werkes klarer hervortreten lassen. Doch diese Hoffnungen werden leider getrübt. Statt der erwarteten Formgesetze wird man immer wieder mit inhaltlichen Erläuterungen abgespeist die sich mehr oder weniger polemisch mit der bisherigen Büchner-Literatur auseinandersetzen.

Da McGlashan – wie die meisten seiner Vorgänger – Büchners Werke als „einmalige literarische Phänomene“ behandelt, bewegen sich diese Erklärungsversuche oft auf einer recht abstrakten Ebene (8). So ist von der „Befindlichkeit des Menschen in der Geschichte“ (124), vom „Verrat an der Schöpfung“ (128), von einer „seinsgerechten Staatsform“ (128) oder vom „Gesetz der Realität“ (132) die Rede, wodurch sich der Schicksalsraum des Menschen, der bei Büchner in absoluter Illusionslosigkeit auf eine materialistisch gesehene Grundsubstanz bezogen wird, in ein „in seinem So-Sein stufenweise erfahrenes Dasein“ verflüchtigt (18). Er kommt zu solchen „existentialistisch“ gefärbten Formulierungen, indem er die Welt der politischen, ökonomischen oder sozialen Realität in eine „seinsgerechte“ Wirklichkeit verwandelt, die in den materiellen „Bedingtheiten“ der menschlichen Existenz eine wegzuninterpretierende Beiläufigkeit erblickt, was die ganze Untersuchung in geistig subtile, aber unverbindliche Regionen erhebt.

Auf Grund dieser weltanschaulichen Prämissen sieht er im *Danton* nicht wie Lukács oder Mayer eine Auseinandersetzung mit dem „Sinn der Revolution“, sondern ein „Ringens um den Sinn des Lebens schlechthin“ (33), um so das ganze Drama zu einer „Schau des Menschseins“ erhöhen zu können (30). Ihn interessiert nicht die politische „Peri-

pherie," sondern die menschliche „Tiefenperspektive," die er paradoxerweise gerade durch das Verständnis der „Form" voll erfassen will (33), wodurch sich die formal-ästhetischen und die abstrakt-existentiellen Gesichtspunkte allmählich vermischen und der zutiefst „formalistische" Charakter dieser Untersuchungen zum Ausdruck kommt. An wirklichen Formproblemen werden lediglich die „Aktfugen" erwähnt, da McGlashan mit dem Begriff der „Werdegestalt" bereits die endgültige Formel für das Büchnersche Ringen mit der Wirklichkeit und damit die „geistige" Bezwingung der historischen oder gesellschaftlichen Probleme gefunden zu haben glaubt. Nur so ist es zu erklären, daß er Lukács' Kategorie der „gestalteten Antwort" als eine der „wichtigsten" Erkenntnisse der bisherigen Büchner-Forschung bezeichnet, die man in der westlichen Literaturwissenschaft zu Unrecht „totgeschwiegen" habe (29), zugleich aber das „Versagen" der von Lukács vertretenen Literaturbetrachtung betont, da er selbst – im Gegensatz zu allen politisch oder soziologisch orientierten Untersuchungen – Menschliches und Weltanschauliches bei Büchner absolut getrennt wissen will. Mit derselben Verschwommenheit nennt er die Grundidee von *Leonce und Lena* ein „Erwachen zum Selbst" (83), während er den *Woyzeck* unter Umgehung aller sozialen Elemente als eine Tragödie des „Menschen schlechthin" interpretiert (118). So sieht er in der Mordtat an Marie nicht das Resultat der sozialen Verzweiflung des wie ein Tier behandelten Woyzeck sondern einen elementaren Ausbruch der „Natur." „Er nimmt sein Schicksal auf sich und wird der Gesellschaft entrückt," heißt es in lapidarer Kürze am Ende dieses Gedankenganges (119).

Zur inneren Begründung seiner Ideen stützt sich McGlashan auf die These, daß Büchner die „Lösung" seiner tragischen Konflikte zwar nirgends ausgesprochen, jedoch symbolisch „gestaltet" habe, was wiederum zur Erhärtung seiner Werdegestalt-Theorie herangezogen wird. Anstatt von der anti-idealistischen Basis des Büchnerschen Denkens auszugehen, um ihn so von den jungdeutschen Geistidealisten absetzen zu können, oder die dichterisch klärende Funktion seiner materialistisch-nihilistischen Weltanschauung ins Auge zu fassen, „ästhetisiert" er die von Wiese in seiner „Deutschen Tragödie" ausgesprochenen Erlösungsgedanken, wodurch sich die komplexe Widersprüchlichkeit der Büchnerschen Gedankenwelt, die manchmal groteske, manchmal nihilistische, manchmal religiöse Ausdrucksformen anzunehmen scheint, ins Abstrakte und damit Ungenaue verliert. Weder *Danton* noch *Woyzeck* oder *Leonce und Lena* sind ausschließlich „weltanschauliche Thesenstücke" (8). Dem sei zugestimmt. Aber sie sind ebensowenig ausschließlich „sprachliche Kunstwerke" (8), die sich mit rein formalen Kategorien erfassen lassen, sondern müssen immer wieder auf ihren historischen Ort bezogen werden, wenn man nicht im politisch Tendenziösen, metaphysisch Unklaren oder subjektiv Meinungshaften steckenbleiben will.

Daß die ganze Untersuchung in Deutsch abgefaßt ist, muß bei einem australischen Autor lobend anerkannt werden. Auch seine Erläuterungen zur Metaphorik der Büchnerschen Stücke enthalten manchen bemerkenswerten Einzelzug. Vielleicht hätte man die ganze Arbeit auf solche Fragen konzentrieren sollen, anstatt bei einer Untersuchung über

„Sinn und Form des realistischen Dramas bei Georg Büchner“ immer wieder ins „Allgemein-Menschliche“ auszuweichen was sich bei mangelnder Konkretisierung oft als ein gefährliches Glatteis erweist.

University of Wisconsin.

—Jost Hermand

Stoff- und Motivgeschichte der deutschen Literatur. Eine Bibliographie.

Von Franz Anselm Schmitt. Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1959. 226 S.

Dieser Band tritt an die Stelle des 1932 ebenfalls bei Walter de Gruyter erschienenen Buches *Bibliographie der Stoff- und Motivgeschichte der deutschen Literatur* von Kurt Bauerhorst, das im Laufe der Zeit zwangsläufig veraltet war. Wie Schmitt im Vorwort schreibt, hat er nur ein Viertel seiner Titeleintragungen aus der Bauerhorstschen Bibliographie übernommen, da sich viele der dort verzeichneten Studien, vor allem die Zeitungsartikel, nach eingehender Untersuchung als unbrauchbar oder unergiebig erwiesen und daher ausgeschlossen wurden. Besonders lobenswert ist, daß die neu aufgenommenen Titel nicht allein der „Zuwachsrate“ der Forschung entnommen sind, sondern zum Teil durch mühseliges Suchen neu erschlossen wurden, wodurch Schmitt eine Menge bisher „versteckter“ Untersuchungen zum ersten Mal zugänglich gemacht hat. Die neue Bibliographie umfaßt daher die stattliche Anzahl von rund 3700 Titeln aus über 1000 verschiedenen Stoff- und Motivumkreisen gegenüber rund 2000 Titeln der älteren Ausgabe und ist schon aus diesem Grunde mit Recht als ein völlig neues Buch anzusehen. Obendrein hat sie den Vorteil, daß sie nicht umständlich nach Sachgebieten angeordnet ist, deren Einteilungsprinzipien man erst „erforschen“ muß, sondern daß sie alle Titel alphabetisch verzeichnet, was die Benutzung dieser Bibliographie wesentlich erleichtert.

Bei genauerem Zusehen entfaltet sich in diesem Buch ein Panorama deutscher Gründlichkeit und methodischen Eifers, das trotz aller grotesken Verirrungen, die eine solche Spezialisierung notwendig mit sich bringt, von einer unermüdlichen Besorgtheit um die Aufhellung literarischer Zusammenhänge zeugt. Entstanden ist die hier katalogisierte Motivforschung etwa um die Jahrhundertwende, wo man mit positivistischer Genauigkeit nach Belegstellen für ausgefallene Themen wie *Neidhart mit dem Veilchen* (2344) oder *Das Schicksal Mustaphas, des Sohnes Solimans II. in Geschichte und Literatur* (2214) suchte. Ihren ersten Höhepunkt erlebte sie in den späten zwanziger und frühen dreißiger Jahren, wo sich nach dem Abebben der expressionistischen Welle mit ihren höchst subjektivistischen Forscherlaunen wieder eine neue Sachlichkeit bemerkbar machte, was notwendig zu einer stärkeren Betonung des „Stofflichen“ in der Literaturbetrachtung führte. So gaben Paul Merker und Gerhard Lüdtke von 1929 bis 1937 eine Buchreihe unter dem Titel *Stoff- und Motivgeschichte der deutschen Literatur* heraus, die es auf 16 Bände brachte. Bei den anderen Untersuchungen dieser Jahre handelt es sich meist um Dissertationen, die zur Kennzeichnung ihrer Methodik mit dem Zusatz „Ein motivgeschichtlicher Beitrag“ versehen sind, wobei als charakteristischer Einzelzug die Häufigkeit der Wiener Dissertationen auf diesem Gebiet ins Auge fällt. In-

haltlich handelt es sich entweder um reine Stoffsammlungen nach "positivistischen" Rezepten oder um „geistesgeschichtliche“ Motiv-Analysen, was in der Bevorzugung allgemein-menschlicher Themen wie Liebe, Frau, Kind, Tod oder bestimmter Naturanschauungen zum Ausdruck kommt. Soziologisches und Soziales, das in den frühen zwanziger Jahren eine dominierende Rolle spielt, findet sich nach 1933 nur noch in „völkischer“ Umdeutung oder zieht sich in politisch gesicherte Gebiete wie die amerikanischen Dissertationen zurück.

Nach dem zweiten Weltkrieg tritt das motiv- oder stoffgeschichtliche Interesse merklich in den Hintergrund. Da an die Stelle der historischen Betrachtungsweise in steigendem Maße existentielle Gesichtspunkte treten, macht sich auch auf diesem Sektor der germanistischen Wissenschaft eine auffällige Abstraktionstendenz bemerkbar. Mit einem Wort: der Topos verdrängt das Motiv, wodurch eine Verlagerung ins Urbildliche oder Wesensmäßige erfolgt, die zu einer Abwertung aller soziologischen, politischen oder kulturkritischen Fragestellungen geführt hat.

Ebenso interessante Rückschlüsse ergeben sich aus der Häufigkeit der angeführten Titel. Nationalistisches wie *Armin der Cherusker* oder *Friedrich der Große* ist selbstverständlich häufig vertreten. Auch Lokales wie *Rhein* oder *Heidelberg* ist als Stoffgrundlage sehr beliebt. Ebenso oft erscheinen Berufe, wobei der *Bauer* den *Bürger* bezeichnenderweise weit übertrifft. Dafür ist der *Lehrer* 27 mal vertreten. Daß die *Landschaft* 30 mal, die *Natur* 60 mal erscheint, während man unter *Humor* nur eine und unter *Freiheit* nur zwei Eintragungen findet, sollte nachdenklich stimmen. Unter den literarischen Motiven rangiert selbstverständlich der *Faust* mit 32 Titeln an erster Stelle. Die *Antike*, einst ein scheinbar unerschöpfliches Reservoir an Motiven und Stoffen, wird heute als allgemeiner Titel von *Amerika* schon fast um das Dreifache übertroffen.

Neben diesen ernsten und gewichtigen Kolumnen stehen die Kuriositäten, deren amüsante Vielseitigkeit hier wenigstens in einer kleinen Blütenlese wiedergegeben werden soll. Unter den Titeln mit „lokaler“ Akzentsetzung seien vermerkt: *Matthias Klostermeyer genannt der Bayerische Hiesel in der deutschen Dichtung* (309a), *Der Floh in der elsässischen Literatur* (792), *Fluggedanke und Luftschiff im Spiegel der schwäbischen Literatur* (797), *Die Kurische Nehrung und ihre dichterische Bezwingung* (2108) oder *Elsässische Raucherlyrik* (2580). Ein weiteres Gebiet ist die unfreiwillige Komik in der Titelgebung. Man denke an *Brot. Ein lyrisches Thema vom Klassizismus bis zur Gegenwart* (422), *Essen und Trinken in der deutschen Bühnendichtung von Gottsched bis zum Sturm und Drang* (699), *Die Jurisprudenz und die Flöhe* (790), *Der Frauenfuß in der Dichtung* (827), *Woman in German literature before and after the reformation* (830), *Die Homosexualität im Drama der Gegenwart und der Zukunft* (1319), *Die Gestaltung des Kindes in deutschen Dichtungen* (1615), *Dichtung der Leibesübung* (1891), *Der Niobemythus in der deutschen Literatur mit besonderer Berücksichtigung der Antike* (2372), *Der deutsche Buchhändler Johann Philipp Palm im Leben und auf der Bühne* (2443), *Wie man in der norddeutschen*

Literatur stirbt (3050), *Der Zahnarzt in der modernen Literatur* (3616), eine Reihe, die sich beliebig verlängern ließe.

Die Gruppierung der einzelnen Titel ist im wesentlichen geglückt. Unverständlich bleibt, warum unter dem Stichwort *Ägypterin* der Aufsatz *Josepf in Ägypten* (23) von Herbert Singer erscheint, der zusammen mit zwei anderen Titeln, die ebenfalls den „ägyptischen“ Joseph betreffen, auch unter dem Stichwort *Joseph, Heiliger* zu finden ist. Ebenso irreführend ist, daß eine Dissertation über den mhd. Begriff „arbeit“ mit modernen Arbeitsthemen unter dem Stichwort „Arbeit“ erscheint. Dagegen ist es im Rahmen einer solchen Zusammenstellung etwas kleinlich von *Mohammed* auf *Mahommed* zu verweisen, zumal zwei der drei Untersuchungen zu diesem Thema im Titel die Namensprägung „Mohammed“ aufweisen. Nachzutragen wäre die Topos-Untersuchung *Vom Kupfergeschirr* von Franz Rolf Schröder (GRM 1955). Doch dies nur als beiläufige Berichtigungen oder Hinweise, die sich der Autor im Vorwort ausdrücklich wünscht.

Problematischer wird die Frage einer bibliographischen Zusammenfassung aller stoff- und motivgeschichtlichen Untersuchungen, wo es sich um die Abgrenzung gegenüber geistes- oder begriffsgeschichtlichen Untersuchungen handelt. Warum werden zum Beispiel *Die numinose Ballade* (1051) von L(udwig) Kämpchen, die unverständlicherweise unter dem Stichwort *Göttliches* erscheint, und zwar als einziger Eintrag innerhalb dieser Gruppe, oder Friedrich Sengles Buch *Das deutsche Geschichtsdrama* (1009) in diese Bibliographie aufgenommen, nicht aber Benno von Wiese *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel?* Ist das „Tragische“ weniger Motiv oder Stoff als das „Geschichtliche“ oder „Numinose“? Dann hätte auch der Titel *Die tragischen Motive in der deutschen Dichtung seit Goethes Tod* (3646), der unter der Rubrik *Verschiedene Stoffe und Motive* steht, nicht aufgenommen werden dürfen. Doch was sind Stoffe, Motive, Begriffe, Topoi, Meinungen oder Anschauungen? In diesem Punkte ließe sich über manches streiten, da hier eins in das andere übergeht. Auch die Frage, warum alle motivgeschichtlichen Untersuchungen, die sich auf ein einzelnes Werk oder einen einzelnen Dichter konzentrieren, in dieser Bibliographie nicht verzeichnet sind, bedürfte einer nochmaligen Überlegung, da sich gerade auf diesem Gebiet wesentlich gehaltvollere Arbeiten finden, während in den historisch umfassenden Motivgeschichten oft nur die „Geschichte eines Namens“ abgehandelt wird. Trotz dieser Einschränkungen wäre es vermessen, die Brauchbarkeit einer solchen Bibliographie leichtfertig in Frage zu stellen.

University of Wisconsin.

—Jost Hermand

The Era of Goethe.

Essays Presented to James Boyd, Taylor Professor of German Language and Literature, 1938-1959. Oxford: Basil Blackwell, 1959. xvi + 193 pages, 5 illustrations. Price: 42 shillings.

This Festschrift, introduced by a felicitous sketch of Professor Boyd's two careers — a war injury prevented his continuing as a successful

concert violinist — is a somewhat uneven miscellany, despite the fact that six of its eleven contributions might qualify as essays on Goethe, Boyd's chief scholarly interest.

Leonard Forster's "Unpublished Pestalozziana from the Renouard James Papers" offers excerpts from the correspondence of members of the Pestalozzi family with their English cousins; the material is of biographical rather than literary interest, although Johann Kaspar Ott once writes: "Msr. P* est un homme de tres grand esprit & Scavoir & encore de plus grande Originalité, un veritable Eleve de la Nature: Il a composé deux Romans pour le comun peuple de la Campagne dont l'un a la titre de Leonard & Gertrude où les Moeurs Villageoises. . . . Ce sont des Romans nationaux, & les tableaux sont de la plus grande verité."

Alexander Gillies analyzes and interprets *Auch Eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit* with magisterial clarity; although he emphasizes what might be called the Storm-and-Stress elements in Herder's thought and their not always fortunate corollaries, he also insists on Herder's debt to the Enlightenment, some of whose aims Herder unwittingly supported; particularly interesting is the thesis that Herder's literary-historical theories determined the form of later, more strictly historical compositions. W. H. Bruford's "The Idea of 'Bildung' in Wilhelm von Humboldt's Letters" traces both the development of the concept and its consequences for Humboldt's life, which was, in contrast to Goethe's, self-centered from what he thought the highest motives; the essay is simultaneously a skillful biographical sketch and an account of an important cultural-historical phenomenon.

In "Hölderlin's Idea of Poetry" E. L. Stahl gives particular attention to Hegelian elements in Hölderlin's writings on this theme and draws an illuminating contrast between the latter's views and Herder's; his essay is less lucidly written than his earlier English publications, reading like a translation from the German, while his attempt to relate the mature odes of Hölderlin to the emergence of a new sonata principle between 1780 and 1810 seems methodologically unsound — and the point he makes to fit Schiller better than Hölderlin.

The last "non-Goethe" essay is "Day and Night Symbolism in some Poems of Mörike" by W. D. Williams, who seeks to interpret five poems ("Gesang zu zweien in der Nacht," "An einem Wintermorgen vor Sonnenaufgang," "Nachts" [i. e., "Horch! auf der Erde . . ."], "Um Mitternacht," "In der Frühe") as the expression of a peculiarly youthful sense that the poet is fully himself only when the two sides of himself, the conscious and the unconscious, the male and the female, the day and the night, are united. Unfortunately, there is no dawn in "Gesang zu zweien," nor do its fairies, as Williams states, weave "der Gottheit lebendiges Kleid"; this would have been clear to him, had he referred to the interpretations of the poem by Grenzmann and Wilhelm Schneider, both excellent except for their inaccurate accounts of the history of the text. Similar misreadings underlie his assertion that "An einem Wintermorgen" describes a moment of bliss which passes even

as it comes to consciousness, "the instant of poetic creation"; here the interpretation by Adolf Beck could have been most helpful. And surely "In der Frühe" — ending "Freu' dich! schon sind da und dorten / Morgenglocken wach geworden" — does not announce a "coming of peace and resignation"! Careless reading, reading into texts of ideas not even implied by them, use of late revisions to argue a biographical thesis (the giving to revisions of the date of composition of original versions not cited), and indifference to such literary-historical factors as the young Mörike's debt to Eichendorff — all these things make this contribution unworthy of the sensitive interpreter of poetry whom it supposedly honors.

Of the Goethe essays, the best is surely Roy Pascal's "Rettung" of Pylades, whose lines in *Iphigenie*, 1680 ff., are interpreted as complementary to Iphigenie's purely moral view of life, although they reflect incapacity to recognize the creative possibilities in man. E. C. Mason's "Some Conjectures regarding Goethe's 'Erdegeist'" argues the figure's sinister character on the grounds that the term and its analogues were used by others pejoratively; Mason seems to ignore the Spirit's "weaving of the living garment of godhead," but perhaps his position will be clarified in an article on the *Erdegeist* controversy which he announces as due to appear shortly. R. Peacock treats "Incompleteness and Discrepancy in *Die Natürliche Tochter*" as the consequence of the disproportion between Goethe's project for some kind of "political" play and what his own dramatic and poetic genius was really interested in expressing (the latter being "dilemmas of ethical *Haltung*"); it may be doubted that Goethe's dramatic intention can properly be determined by reference to evidence not in the text of the play itself, so that the play is a melodrama disguised by the "style noble" of classical tragedy (since there are clearly some stylistic features more Romantic or Baroque than Neoclassical in it). In "Ambiguity in *Die Wahlverwandschaften*" H. G. Barnes offers some nice observations about the novel, in which he sees ideal love as the real subject; his thesis that Otilie could not deliberately starve herself to death and still die saint-like seems, however, to rest on the absurd assumption that Goethe's ethical system was here literally Christian.

Two essays remain to be mentioned, "Hebbel's Portrait of Goethe" by Edna Purdie and "Carlyle's Conversion" by W. Witte. The former is a sensitive interpretation of the poem "Prolog zu Goethes hundert-jähriger Geburtsfeier" in the light of Hebbel's imagery in other poems, while the latter presents, formulated with elegant literary persuasiveness, the very plausible thesis that the study of Schiller played an important part in preparing the recovery of a sense of faith which Carlyle and his biographers have regularly regarded solely as his debt to Goethe.

Although no editor is named to whom credit can be given for it, the fact that this volume is relatively free of misprints should be signaled; if there was no editor, certain inconsistencies of punctuation become pardonable.

Harvard University.

—Stuart Atkins

Der Sündenfall der deutschen Germanistik.

By Rudolf Walter Leonhardt (Heft 21 der "Schriften zur Zeit"). Zürich/Stuttgart: Artemis-Verlag, 1959. 55 S. S.Fr. 3.80.

Vorliegendes Pamphlet, das den Untertitel „Vorschläge zur Wiederbelebung des literarischen Bewußtseins in der Bundesrepublik“ trägt, erweist sich als die leicht überarbeitete Zusammenfassung einer Artikelserie, die der Feuilletonredakteur der Hamburger Wochenschrift *Die Zeit* im November und Dezember vergangenen Jahres in seinem Blatte veröffentlichte. Angeregt wurde Leonhardts' kritische Auseinandersetzung mit der deutschen Germanistik – worunter der Verfasser sowohl die Hochschulgermanistik als auch den Deutschunterricht an den höheren Schulen und das eigentliche Literatentum (Publizistik) versteht – durch eine Ansprache Wolfgang Kayzers beim Hamburger Germanistenkongress des Jahres 1958, durch einen Leserbrief des jetzt in London lebenden ehemaligen Jenaer Ordinarius Albert Malte Wagner sowie durch die allgemeine Studienlage in der Bundesrepublik.

Auf der Hamburger Tagung war die Vereinzelung der Literaturkritik und ihre Trennung von der Literaturwissenschaft zur Sprache gekommen, was Leonhardt zum Anlaß nimmt, die Gemeinschaft aller literarischen Geister zu befürworten, und zwar unter Hinweis darauf, daß in England die Kritiker als Hochschullehrer und die Hochschullehrer als Dichter tätig seien. Freilich vergißt er zu erwähnen, daß auch in Deutschland Ansätze zu einer solchen Auflockerung des akademischen Betriebes gemacht worden sind (man denke nur an die Berufung Walter Höllers, des Herausgebers der Zeitschrift *Akzente*, und der begabten Nachwuchsslyrikerin Ingeborg Bachmann nach Frankfurt). Zur Unterbauung seines Vorschlags, auch die neueste deutsche Literatur in den Lehrplan der Universitäten aufzunehmen, befürwortet Leonhardt die Wiedereinführung der akademischen *disputatio* als einer Form der mündlichen Aussprache, die, ohne auf wissenschaftlich fundierte Ergebnisse abzielen, ernsthafte kritische Meinungen auch gegensätzlicher Art im dialektischen Wechselspiel zuläßt.

Leonhardts Vorschläge zur Hochschulreform sollen hier unerwähnt bleiben, da ähnliche Argumente heute an der Tagesordnung sind. Zudem hat sich auf Leonhardts Einladung der Münchner Anglist Wolfgang Clemen in fünf Mai- und Juni-Nummern der *Zeit* (Jahrgang 1959) ausführlich mit dieser Frage befaßt. In Fachkreisen herrscht Einigkeit darüber, daß der Lehrkörper der Universitäten vergrößert, das Nachwuchsproblem gelöst und eine Auslese unter den Studenten getroffen werden muß. Das Was bedarf also im Gegensatz zum Wie keiner weiteren Erörterung.

Leonhardts Schrift – das Werk eines Journalisten und nicht eines Wissenschaftlers – wird besonders polemisch, wo sie die von Albert Malte Wagner aufgegriffene Frage der Wiedergutmachung auf dem Gebiet der deutschen Hochschulgermanistik anschnidet. Wagner hatte sich bitter beklagt über die Trivialität der nachkriegsdeutschen germanistischen Forschung und hatte diese darauf zurückgeführt, daß der Geist der „Berliner Schule“ noch immer an den germanistischen Seminaren

der Bundesrepublik (insbesondere Hamburgs) herrsche. Dies sei in erster Linie eine Frage der Persönlichkeiten, nicht der Lehrpläne. Es sei bedauerlich, daß die deutsche Germanistik in ihren besten Vertretern unter dem Banne eines Julius Petersen stände, der Hitler als dem Reformator Deutschlands im Geiste Goethes gehuldigt habe. Indem Leonhardt zu dieser These Stellung nimmt, weist er darauf hin, daß der Germanistik – wie auch der Geschichtswissenschaft – paradigmatische Bedeutung zukäme, da ihre Vertreter die einzigen gewesen seien, „für die auch das kleinste politische Zugeständnis Verrat bedeuten musste“, da der „deutsche Geist“ nun einmal in das Ressort der Germanistik falle. Leonhardt ist der Meinung, daß die Germanistik es versäumt habe, sich nach 1945 mit ihrer jüngsten Vergangenheit auseinanderzusetzen. Eine solche geistige Denazifizierung wäre aber Voraussetzung für die innere Wandlung der Disziplin. Nach dem Kriege habe man angefangen, über Goethe zu lesen, als ob es keine Nadler (von dem Friedrich von der Leyen in einem Schlußwort zu Leonhardts Artikelserie sagt, daß er mit der Hamann-Ausgabe seinen wissenschaftlichen Ruf wiederhergestellt habe), Kindermann etc. gegeben habe. Wie immer man sich zu dieser Aussage stellen mag, es bleibt bedauerlich, daß die deutschen Germanisten erst heute dazu kommen, ihre schmutzige Wäsche zu waschen.

Der Sündenfall der deutschen Germanistik ist bewußt provozierend in einem brillanten „Deutsch mit Anführungsstrichen“ zu Papier gebracht. Man kann dem Verfasser nicht böse sein, selbst wenn man zugibt, daß die von ihm behandelten Fragen nicht allzu logisch miteinander verknüpft sind. Es gehört Mut dazu, sich mit dieser kitschigen Materie öffentlich auseinanderzusetzen. Wie Leonhardt im Vorwort zu seiner Denkschrift betont, tat er dies nur, weil drei Ordinarien der Germanistik, die er um Stellungnahme gebeten hatte, sich weigerten, sich zu diesem aktuellen Thema *pro domo* zu äußern. Es wäre falsch, Leonhardts Bemühung als eine Erscheinungsform des auch heute so beliebten Revolverjournalismus abzutun und mit Schweigen zu übergehen.

Indiana University.

—Ulrich Weisstein

Karl Röttger. *Ausgewählte Werke* in zwei Bänden.

Herausgegeben von Hella Röttger und Hanns Martin Elster. Emsdetten (Westf.): Verlag Lechte, 1958. 667 and 701 S. DM 35.00.

In a memorable passage attempting a Biedermeier definition of "greatness," Stifter once claimed that only that which is small is great. Of course, he was referring to the world of objects, and not to the writers concerned with recapturing this world in words and works. Nevertheless, his claim has validity in this area too, and can reassure a critic leaving the well-charted sea of "the hundred greatest books" for the shoals of less-than-major works. Seen in perspective, the lesser works also have their specific value. In literature as in society, each individual has his own worth, and the proper assessment of that worth depends on the breadth of the context in which we regard the subject. In his manifold responsibilities to the writer, the work, and the reader, the critic often runs afoul of differences of opinion as to the proper

extent of this context. Happily, however, most writers (some notorious cases to the contrary) have a rather unfailing sense of their own stature. Because this sense is apt to be pretty deeply buried, the critic looking over and into their achievements may roil the surface with his measuring stick in assaying what to the writer is the already known depth of the work.

These prefatory remarks are necessary today in speaking of Karl Röttger. Röttger died three years before the end of the war, at the age of sixty-five, already a forgotten man. We are told that he suffered greatly from the lack of a broader response to his works, and yet we hesitate to think that he was not fully aware of the reasons for his literary misfortunes. He was never "prominent"; the very nature of his thematic concerns precluded any possibility of real success, and there is little evidence that he ever tried to adapt these concerns to the demands of the day. A literary work centered around a specific religious conviction, no matter what the denomination, may well stand in a clearly definable tradition, e.g. Pietism, but it cannot achieve more than marginal attention at a time when the conviction itself has become marginal. The Twentieth Century is Christian — let alone Pietist — only in the broadest and most non-committal sense, so that a poet committed to its beliefs will find himself almost of necessity at odds with his society. In Röttger's case this very common tragedy of the minor writer was intensified by the political milieu engendered by a system which not only scrapped Christianity but replaced it with a militaristic Nihilism. Röttger was not just forgotten, he was obliterated. The natural death of a writer's reputation is sad enough; for it to be choked into extinction is much worse. The only comfort may be that history eventually restores values that at one time have been misunderstood or even mishandled. We do not need to cite instances of such restitution. There are enough to free us of any sense of personal obligation, so long as our attitude is one of open-mindedness, fairness, and intelligence.

It is out of such fairness, if for no better reasons, that we should look more closely at the two volumes of Röttger's *Ausgewählte Werke*, which his widow, Hella Röttger (assisted by Hanns Martin Elster, an old hand in such matters of commercial editing — even if his essay on Röttger suffers badly from diffuseness and lack of organization), has put before us, and that we should support her untiring efforts on behalf of her husband's good name to the fullest. We shall probably find in the two volumes more than we suspected. Even a first glance will impress us with the wealth of forms and literary media testifying to Röttger's life-long and irresistible urge to create, novels, biographies, stories, Novellen, legends, dramas of the most diverse structures and contents, essays, criticism, and — last but not least — lyrical poetry, both cyclical and otherwise. To be sure, much if not most, for one reason or another, had to be excluded from the present selection, so that even Röttger's best-known books (his novels on Kaspar Hauser and on Mozart, which are still available) are not represented, not to mention the mass of as yet unpublished materials which he left behind when he died.

We can get a good picture of the real dimensions of his work from the extensive bio-bibliographical chronology, which concludes the second volume and which will remain for a long time the most informative account of his creative career. Actually, it is this appendix more than anything else which makes the edition a "must" for every library. At the same time it is a constant reminder that we shall not be able to get a full view of Karl Röttger's work so long as our judgment must rely on hardly more than the fragments from the vast body of his writings which have now become accessible to us. Failure or success of this undertaking obviously will decide whether an additional volume — at least — can follow.

As it is, the conventional estimate of Karl Röttger will hardly be modified by the *Ausgewählte Werke*. His name will remain associated almost exclusively with that of Otto zur Linde and the Charon-Kreis, and perhaps rightly so, since it is unlikely that any further selection — and that is the most we can expect at this time — can minimize his intellectual debt to them. It cannot be our task to disentangle this very close relationship and to chart in detail the course he took when he came, in 1909, to Berlin to fill Rudolf Pannwitz's place on the editorial board of the Charon magazine, nor when he returned, six years later, to his teaching position in Gerresehim (near Düsseldorf). One thing is clear: even if Röttger did subsequently loosen his connections with the Charon-Kreis — but we still know much too little about this circle and its structure to be sure of what that implies — and did move closer to the group of Rhenish writers and artists in Düsseldorf (Wilhelm Schaefer et al.), his personal attachment to Otto zur Linde remained to the end, to that day in 1938 (and beyond), when he spoke his farewell words over the grave of his friend.

University of Connecticut.

—Wolfgang Paulsen.

Jahre der Okkupation.

By Ernst Jünger. Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1958. 310 pages. DM 17.80.

This third book of autobiographical material by Ernst Jünger contains his diary for the period from April 1945 to December 1948. In the early sections there are almost daily entries; later there are large gaps. The year 1948 takes up less than twenty pages. The title, with its rather startling *Fremdwort*, is deliberately ambiguous: it is meant to suggest not only the military occupation but also that with which Jünger was "occupied." The reader finds Jünger busy not only with recording his observations on contemporary events, but also with reminiscences of his years in Berlin and his acquaintance with several of the leading Nazis. These are curiously cool recollections, as devoid of sadness as they are of moral indignation.

The disorder and haphazard sequence of subjects constitute the charm of these diaries. There are many rich, compact essays, full of insights and acute observations. The whole is permeated by the positive personality of its author. Everything is woven into a pattern, a

pattern for survival and for the preservation of order and values in time of trouble. Jünger's communion with Nature and his "subtile Jagd" seem during this period to have been more for solace and comfort than for pure research; the observation of Nature served as an ordering force in a time of chaos. Jünger's gift for seeing design in life and Nature provided a sense of having roots and permanence during a time of flux and crisis. "Wenn uns die Welt erschüttert scheint, kann der Blick auf eine Blume die Ordnung wiederherstellen" (p. 195).

There is much new biographical information contained in these diaries. In addition to the references to Hitler and Goebbels, or outsiders such as Niekisch, there are frequent allusions to the works which Jünger wrote both during the period of the occupation and during the Nazi regime. *Auf den Marmorklippen* he again refers to as a book not intended to be political satire. *Godenholm*, *Über die Linie*, and *Heliopolis* are referred to several times, while the speculation on the problematics of *Der Arbeiter* continue to occupy a central place in his thinking. The number of *Lesefrüchte* has been sharply reduced in comparison with earlier diaries. The tone of his recollections and his contemporary observations is calmer and more resigned than that of his previous diaries. There is also less that is painfully naive in his political commentaries, and there are fewer embarrassingly intimate private revelations.

Minor misprints were noted on pages 168, 156, and 173.

Amherst College.

—Murray B. Peppard

TABLE OF CONTENTS

Vol. LII

February, 1960

Number 2

| | |
|---|----|
| Ruhe und Aufstieg im Werk Christian Morgensterns / Erich Hofacker | 49 |
| The Tragedy of Lais in C. M. Wieland's "Aristipp" / Max Dufner | 63 |
| An Unknown Essay by Josef Ponten on the Design of "Volk auf dem Wege" / Georg Tennyson | 71 |
| Book Reviews | 79 |